السماع

عند الفرس والعرب

دكتورة إسعاد عبد الهادى قنديل

٢٠٠٤م



تصدير

يربط عنوان هذا الكتاب بين الفرس والعرب بظاهرة قديمة مشتركة ظفرت من الشعبين باهتمام خاص، هى ظاهرة السماع، التى كان لها وزنها فى حياة هذين الشعبين قبل الإسلام، كما كان لها أثرها بعد الإسلام فى التصوف الإسلامى بعامة والتصوف الفارسى بخاصة.

ومن المعروف أن العرب والفرس كانت تربطهما بعضهما بالبعض روابط كثيرة قبل الإسلام، منها روابط الجوار، والروابط التجارية والسياسية والحروب، الأمر الذى أدى إلى وجود نوع من الاحتكاك والاختلاط بين هذين الشعبين، وتبادل التأثير والتأثر فيما بينهما.

وبعد الفتح العربى لبلاد فارس ودخول الفرس فى نطاق الجماعة الإسلامية التى ضمتها الامبراطورية الإسلامية المترامية الأطراف، والتى يهيمن عليها الإسلام ويرأسها العرب، ازدادت الصلات والروابط عمقا واتساعا بين العرب والفرس فى المجالات السياسية والاجتماعية والعلمية والأدبية والفنية، ونقل الموالى من الفرس كثيرا من مظاهر حضارتهم القديمة إلى المجتمع الإسلامى الجديد، وشاركوا العرب ومن انضموا إليهم من الأمم المفتوحة فى وضع أسس الحضارة الإسلامية، وبناء صرحها المتكامل الذى أطل على العالم شامخا فى العصر العباسى.

ومما لا شك فيه أن المشاركة فى الحياة الاجتماعية، والاحتكاك المباشر الذى حدث بين العرب والفرس بعد الإسلام، قد أدى إلى تأثر الشعبين أحدهما بالآخر، سواء فى العادات والتقاليد، أو فى النواحى الثقافية والأدبية والفنية. وقد بدا هذا التأثر واضحا فى المجالين اللذين تميز

فى أحدهما الفرس، وتميز فى الآخر العرب، ونعنى بهما الموسيقى والشعر، فقد تفوق الفرس فى فن الموسيقى قبل الإسلام وتأثر العرب بهم فى هذا المجال، وكانت الموسيقى الفارسية فى العصر الساسانى هى المصدر الرئيسى الذى أخذت عنه الموسيقى العربيةفى الإسلام، وإليها يرجع الفضل فى تطور الغناءالعربى وتوصل العرب إلى نظريتهم فى الغناء المتقن الذى يقوم على الإيقاع لا على العروض الشعرى.

وتفوق العرب فى فن الشعر قبل الإسلام، وتأثر الفرس بهم فى هذا المجال، وعندما أعادوا بعث لغتهم الفارسية فى أوائل القرن الثالث الهجرى ونظموا شعرهم الفارسى الإسلامى، ساروا فيه على غرار الشعر العربى، ولم يكن تأثرهم بالشعر العربى مقصورا على أنماطه وقوالبه، بل تعدى ذلك إلى بحوره وأوزانه التى استمدوها منه، وإن زادوا عليها فيما بعد بعض الأوزان التى استحدثوها.

وقضية التأثير والتأثر المتبادل بين الفرس والعرب فى مجالى الموسيقى والشعر حقيقة واقعة تستند إلى أصول ثابتة وأدلة قاطعة، غير أنه يتعذر- فى عصرنا الحالى - على المتخصص فى لغة واحدة من اللغتين: العربية أو الفارسية، أو المعنى بأدب واحد من الأدبين: العربى أو الفارسى، أن يقف عليها، ويلم بجوانبها، ويجمع بين شقيها؛ لأن ذلك يتطلب معرفة جيدة باللغتين، واطلاعا على الأدبين.

وربما فطن إلى هذه القضية القدامى من العلماء الذين كانت معارفهم تتسع فتشمل اللغتين والأدبين معا - فلم يكن التخصص قد حصرهم فى دائرته الضيقة كما هو الحال معنا الآن- فكثيرا ما نجد فى كتب التراث العربية والفارسية إشارات يستشف منها وقوف القدماء على

أبعاد هذه القضية الهامة ، وإن كان بعضهم قد أبرز جانباً منها ، وعنى البعض بإبراز الجانب الآخر ، وربما كان هناك منهم من ألحوا إليها كاملة فى إشارة عابرة .

غير أن الأمر الذى يؤسف له حقا هو موقف الدارسين من هذه القضية فى عصرنا الحاضر ، سواء أكانوا من الفرس أو العرب ، فهم عندما يتعرضون لها يناقشونها فى شىء من التعصب ، لا يستطيع مهما علا صوته أن يهز تلك الحقيقة الثابتة أو يحركها عن مكانها ، بل إن ما يحدث هو العكس تماماً ،فكلما زاد التعصب ازدادت هذه الحقيقة رسوخا ووضوحا .

ولست أتكلم فى هذا الموضوع من فراغ ؛ فقد لمسته بنفسى عند الدارسين من الفرس والعرب على السواء ؛ فحينما كنت أعد كتاب «فنون الشعر الفارسى» ، كنت ألاحظ مظاهر هذا التعصب واضحة فى الكتب الفارسية المعنية بتاريخ الأدب ، والتى تؤرخ للشعر الفارسى ، وكيف أن أصحابها كانوا يحاولون بمختلف الأساليب والوسائل أن يتنصلوا من الإقرار بفضل الشعر العربى على شعرهم الفارسى الإسلامى ، ويحاولون التقليل من شأن ذلك متشدقين بأن الفرس لم يصدروا فى هذا المجال عن تأثر بالعرب ، وأنهم أمة ذات حضارة أقدم من حضارة العرب ، وكان لهم فى عهودهم القديمة قبل الإسلام شعر له وزنه . ويلهثون وراء أبحاث المستشرقين التى كشفت فى القرنين الأخيرين عن بعض النتف الشعرية فى اللغات الفارسية القديمة والوسيطة ويتابعونها مهللين مكبرين ، فى الوقت الذى تعترف فيه الكتب الفارسية القديمة التى تبحث فى الشعر وما يتصل به من علوم العروض والبيان والبديع ، مثل «حدائق السحر» و

«المعجم فى معايير أشعار العجم» بأن أصول الشعر الفارسي مستمدة من العروض العربى وبحوره وأوزانه، وتستعمل نفس المصطلحات العربية.

وهب أننا سلمنا مع ذلك الفريق من المتعصبين، ونحن نسلم فعلا بأن الفرس كان لهم فى عهودهم القديمة شعر، فما من أمة إلا وكان لها نصيب من الشعر، وإن اختلفت صوره وتباينت أصوله وموازينه، فهل هذا الشعر الفارسى القديم هو الذى عرفه الفرس وقرأه فى الآثار الشعرية الفارسية التى نظموها بعد الإسلام، والتى ترجمت إلى كثير من اللغات الأجنبية، وتحمس لها البعض، ورفعوها إلى مستوى الآثار الأدبية العالمية، وجلبت لهم تلك الشهرة العريضة ؟

وإذا ما تركنا الفرس إلى الباحثين من العرب فى العصر الحاضر فإننا نلمس نفس التعصب فى مجال الغناء العربى، فقد حاول بعض الدارسين فى هذا المجال: إما نفى الأثر الموسيقى الفارسى فى تطوير الغناء العربى، أو التقليل من شأنه؛ فمنهم من راحوا يؤكدون أصالة الغناء وساميته، ويقولون إن الاستعارات من الموسيقى الأجنبية لم تخلق الموسيقى العربية فى الجاهلية أو الأسلام، معتمدين فى ذلك على ما جاء في بعض أقوال المستشرقين فى دائرة المعارف أو غيرها من أن مصدر الموسيقى العربية والفارسية كان موسيقى سامية قديمة انتقلت إلى اليونان، ثم انتقلت من اليونان إلى العرب، لأنه لم يكن للفرس أو العرب قبل الإسلام أى تسجيل لنظرية موسيقية.

كما تابع بعضهم رأياً آخر لفارمر Farmer، ذكر فيه أن العرب لم يأخذوا عن الفرس - كما يزعم ابن خرداذبه - ذلك الغناء المتقن الذى كانت ألحانه تعتمد على الإيقاع لا على العروض الشعرى، وحجة فارمر

فى هذا أن الفرس آنذاك لم يكونوا يعرفون العروض والوزن الشعرى. ونسى فارمر، ونسى معه هؤلاء ، أو لعلهم لم يعرفوا، وهو الأرجح فى رأيى، أن الفرس عرفوا الموسيقى فى عهودهم القديمة، وأن هذا الفن ارتقى عندهم وبلغ حد الكمال فى العصر الساسانى، وأن نظرية الغناء المتقن أو الموقع التى توصل إليها العرب فى العصر الأموى، والتى تعتمد على الإيقاع، قد انتقلت إليهم عن طريق الموسيقى الفارسية، لا عن طريق العروض الشعرى؛ فقد برع الفرس فى هذا الفن وكانت لهم الطرق الملوكية فى الموسيقى، وهى سبع طرائق لكل منها إيقاع خاص، أشار إليها المسعودى فى مروجه، وعرج عليها الجاحظ فى كتابه «التاج»، كما أثر عن «باريد» مغنى خسرو برويز - وكان من كبار الموسيقين فى العصر الساسانى - مئات من الأصوات والألحان التى لا يزال كثير منها مستعملا حتى اليوم. يضاف إلى ذلك الآلات الموسيقية التى نقلها العرب عن الفرس واستعملوها. وربما كان هذا ما دعانى إلى أن أخص الموسيقى عند الفرس بفصل منفرد فى هذا الكتاب، أرجو أن يجد فيه الدارسون للموسيقى والغناء العربى ممن لا يعرفون الفارسية، ما ييسر لهم سبيل البحث على أساس جديد، وأن يجلى لهم غوامض بعض الأمور.

* * *

أما عن السماع، فلفظ السماع بمعناه العام يعنى الموسيقى والغناء والرقص، وبمعناه الخاص عند أصحاب الوجد والحال من الصوفية يعنى الاستماع بأذن القلب إلى الأصوات والألحان فى حال من الوجد والغيبة عن النفس، والتصفيق والرقص على انفراد أو فى جماعة بآداب ورسوم خاصة.

والسماع من الظواهر التى تلفت النظر فى التصوف الإسلامى بعامة، والتصوف الفارسى بخاصة، فهو يمثل جانبا مهما من تصوف عدد من شعراء الفارسية أمثال أبى سعيد بن أبى الخير (م ٤٤٠ هـ)، وجلال الدين الرومى (م ٦٧٢ هـ) وعبد الرحمن الجامى (م ٨٩٨ هـ)، وغيرهم.

وقد عرف السماع بمعناه العام عند الفرس والعرب قبل الأسلام. وفى صدر الإسلام برز هذا اللفظ، وإن تغير مفهومه، فأصبح يعنى سماع القرآن الكريم والحداء وأغانى الحجيج والأشعار التى تحث على الجهاد والغزو. غير أن هذا المفهوم لم يلبث أن تطور بعد أن راج الغناء وانتشر بين المسلمين فى العصرين الأموى ،العباسى، وأصبح السماع يعنى الغناء.

وقد دخل السماع بهذا المفهوم الجديد التصوف الإسلامى فى وقت مبكر من تاريخه وكثرت فيه أقوال شيوخ الصوفية الأوائل وأباحه معظمهم ومارسوه، ولم تمتنع عنه إلا قلة من المتحفظين الذين تابعوا رأى بعض الفقهاء ممن ترددوا فى إباحة الغناء، لما يصحبه من عزف على الآلات، والقيام ببعض الحركات التى كانوا ينظرون إليها على أنها من اللهو الذى يتجافى عن نصوص الشرع والدين.

ومن المرجح أن سماع الصوفية كان تطورا طبيعيا لحلقات الذكر؛ فقد كان الصوفية يهتمون بالذكر ويعدونه من الرياضات المهمة، ويحثون المريدين على الانشغال به فى أوقات فراغهم والمداومة عليه فى خلواتهم. ثم تحول هذا اللون من الذكر الفردى إلى لون جماعى فكانوا يعقدون حلقات الذكر ويرددون خلالها بعض الألفاظ والعبارات الدينية ترديدا موزونا، ثم لم تلبث هذه العبارات أن تحولت إلى نوع من الأناشيد والأغانى الدينية، وبمرور الوقت استبدلت هذه الأغانى والأناشيد

بالأشعار الغزلية التى ينشدها القوالون ويغنيها المغنون على مسمع من الصوفية فيفسرونها تفسيراً يتلاءم مع مقاصدهم ويتواجدون، وربما استعانوا ببعض الآلات والحركات البدنية البسيطة التى تساعد على استدعاء حالات الوجد والجذب. وهكذا دخل الغناء الأوساط الصوفية وانتشر بين المتصوفة.

وفى القرن الخامس الهجرى زاد الرقص إلى جانب الغناء، وانتشر السماع بمعنى الموسيقى والغناء والرقص مع انتشار الخانقاهات فى البلادالإسلامية، وأصبح السماع بهذا المفهوم من الرسوم المتبعة فى كثير من الخانقاهات، وكانوا يتخذون منه رياضة من الرياضيات التى يستعان بها فى تربية المريدين، وتحقيق حالات الوجد والجذب التى كان قدماؤهم يتوصلون إليها عن طريق إقامة الذكر وقراءة الأوراد والأذكار، وكان الرائد فى هذا المضمار من صوفية الفرس أبا سعيد بن أبى الخير (م ٤٤٠هـ) ؛ فقد كان مولعا بالسماع، يقيمة فى كل وقت ومكان، ويرى فى التصفيق والرقص رياضة تساعد المبتدئين على التخلص من شهوة الجسد.

وكذلك كان الرقص طابعا مميزاً لفرقة المولوية المنسوبة إلى جلال الدين الرومى (م ٦٧٢ هـ)، فقد أتخذ لنفسه طريقا فى التصوف يقوم على السماع والرقص وإنشاد الأشعار والعزف على الآلات.

وقد حظى موضوع السماع منذ بداية المؤلفات الصوفية فى القرن الرابع الهجرى باهتمام علماء الصوفية وأصحاب الكتب الصوفية العربية والفارسية، وبلغ من عنايتهم به أن أفردوا له فى مؤلفاتهم فصولا وأبوابا

جمعوا فيها أقوال شيوخ الصوفية فى السماع، وقسموه إلى أنواع، وعرضوا الآراء التى قيلت فى تحليله وتحريمه، وذكروا كثيرا من الحكايات عن أحوال المستمعين، وتطرقوا من ذلك إلى الحديث عن الوجد والرقص والتخريق: من ذلك ما ورد فى اللمع والرسالة وكشف المحجوب وأسرار التوحيد وإحياء علوم الدين وعوارف المعارف وغيرها. كما احتل السماع مكانه مرموقة من دواوين كبار الشعراء الصوفية أمثال جلال الدين الرومى والسعدى والجامى، وبخاصة فى أقسام الرباعيات والغزليات التى تعد من أكثر الفنون الشعرية استعمالا فى هذا المجال.

* * *

وقد كان من الطبيعى بحكم عملى فى مجال التصوف، وقيامى ببعض نقل الكتب الفارسية فى التصوف إلى اللغة العربية، وعمل بعض الأبحاث فى مجال الشعر الصوفى الفارسى أن يستوقفنى السماع فى كل بحث أو عمل علمى أقوم به، ويأخذ لنفسه بنصيب منه، على قدر ماله من صلة بذلك العمل، وربما أقتصر الأمر فى عمل على مجرد ذكر تعريف للسماع لا أجد مناصا من ذكره، وقد يمتد فى عمل آخر إلى ذكر العلاقة بين السماع والتصوف وشرح بعض الأمور التى تربط بينهما.

على أنى كنت خلال إعدادى لتلك الأبحاث أقوم بجمع ما يسترعى انتباهى من أقوال وأشعار فى السماع يرد ذكرها فى كتب التصوف ودواوين الشعراء التى أتعرض لدراستها أو قراءتها، وأنا أضع فى أعتبارى أن أخص السماع ببحث منفرد أدرس فيه هذه الظاهرة وصلتها بالتصوف الإسلامى، وموقع السماع من الشعر الفارسى.

وبدأت أخطط لهذه الدراسة، وفى تقديرى أنها ستجيء على صورة بحث لا تتعدى صفحاته بضع عشرات. وأخذت أسترجع قراءاتى وأرتب ما توفر لدى من مادة البحث، وهنا حدث ما قلب موازينى رأسا على عقب، فعندما أخذت أتتبع نشأة السماع ومفهوم اللفظ بمعنى الموسيقى والغناء والرقص عند الفرس والعرب، لفت نظرى أن مفهوم السماع بعناصره الثلاثة قديم جدا فى اللغتين الفارسية والعربية، فقد عرف السماع بمعنى الموسيقى والغناء والرقص عند الفرس منذ عصورهم القديمة قبل العصر الساسانى (٢٢٦ - ٦٥٢م)، وجاء ذكر مجالس السماع فى الشاهنامة فى بعض قصص «زال وروذابة» ، و «سياوش وسوذابة» ، و «بيزن ومنيزه» . كما جاء ذكرها فى العصر الساسانى، وكانت مجالس السماع فيى ذلك العصر منذ زمن أردشير بن بابك يحضرها الملوك، ويضعون لها أصولا وقواعد لا يحيدون عنها. وعندما قسم أردشير الندماء إلى ثلاث طبقات جعل الموسيقيين والمغنين أيضا على ثلاث طبقات، كل طبقة منها بإزاء طبقة من الندماء.

وكانت الموسيقى بمعناها الواسع الذى يشمل الموسيقى الخالصة والغناء قد بلغت أقصى درجات الرقى والازدهار فى العصر الساسانى، وفى ذلك يقول ابن خلدون «وكان فى سلطان العجم قبل الملة منها بحر زاخر فى أمصارهم ومدنهم، وكان ملوكهم يتخذون ذلك ويولعون به حتى لقد كان لملوك الفرس اهتمام بأهل هذه الصناعة، ولهم مكان فى دولتهم، وكانوا يحضرون مشاهدهم ومجامعهم ويغنون فيها» .

وكان اسم « السماعين» يطلق على الموسيقيين والمغنين عند الساسانيين، وقد أشار الثعالبى إلى منزلة السماع عند بهرام جور، وكيف

كان يعده روح الأرواح، وبلغ من اهتمام بهرام أن استقدم من الهند عددا كبيرا من الموسيقيين والسماعين وفرقهم فى أنحاء البلاد ليستمتع بهم عامة الشعب، ويستخدموهم فى مجالس سماعهم.

وقد أشار كرستنسن فى حديثه عن الموسيقى عند الفرس إلى أن فن السماع ارتقى فى عصر خسرو پرويز بالموسيقى الفنية التى كان يقوم بها البارعون من المغنين فى ذلك العصر.

وكذلك كان الحال عند العرب فى الجاهلية، فقد عرفوا السماع بمعنى الغناء والضرب على بعض الآلات، وما يصحبه من رقص، وورد فى شعر شعراء الجاهلية وصف لمجالس السماع التى كانوا يستمتعون فيها بغناء القيان وعزفهن، وكانت الغالبية العظمى من أولئك القيان من الفارسيات والروميات، وقلة من العربيات والأجناس الأخرى. وقد أطلق اسم المسمعة على القينة المغنية كما جاء فى قول الأعشى:

وشاهدنا الورد والياسميـ ... ن والمسمعات بقصابها

وقول المعقر بن أوس:

فباتوا لنا ضيفا وبتنا بنعمة ... لنا مسمعات بالدفوف وسامر

وقول ابن عسلة الشيبانى:

وغنـــاء مســمعة تعللنا ... حتى نؤوب تناوم العجم

بل إن هذا الاسم أطلق أيضاً على المغنين من الرجال فسمى المغنى بالمسمع، كما جاء فى قول الأعشى:

وطنابير حسانٍ صوتها ... عند صنج كلما مس أرن

فإذا المسمع أفنى صوته ... عزف الصنج فنادى صوت ون

وهكذا نرى أن السماع بمعناه العام عرف عند الفرس والعرب قبل الإسلام، وأن هذه الظاهرة المشتركة بين الشعبين قد غرست جذورها فى عهودهم القديمة، ونما عودها وتطور فى صدر الإسلام، وامتدت ظلالها فشملت التصوف الإسلامى فى مراحلة الأولى، ونضجت ثمارها وآتت أكلها على أيدى شعراء الفارسية من المتصوفة.

وقد كان لهذا أثره فى تغيير خطتى لدراسة ظاهرة السماع فى التصوف، واتجاهى إلى منهج أوسع يتتبع نشأة السماع وتطوره والمراحل التى مر بها قبل الإسلام وبعده، والعناصر التى يرتكز عليها فى كل مرحلة.

ولما كانت فنون الموسيقى والغناء والرقص تمثل العناصر الأساسية للسماع،

وكان الغناء يجمع بين فنى الشعر والموسيقى، فقد تراءى لى أن أمهد للكتاب بمقدمة عن الفنون فى حياة الشعوب.

والله ولى التوفيق،

القاهرة فى ١٠ / ٥ / ١٩٧٩م

إسعاد عبد الهادى قنديل

المقدمـة

الفنون فى حياة الشعوب
(الشعر، الموسيقى، الغناء، الرقص)

نشأة الفنـون:

خطا الإنسـان أولى خطواته على هذه الأرض ومـعـه أحـاسيسـه وانفعالاته وعواطفه النفسية التى يستثيرها ويحركها كل ما يحيط به. فهو يفرح ويطرب بمشاهدة جمال الطبيعة مجسما فى الجو الصافى والفضاء الفسيح، وتألق النجوم ليلا، ونشر الشمس لخيوطها الذهبية نهارا، ويحرك مشاعرة تغريد الطيور على الأشجار، وتأود الأغصان، وحفيف الأوراق، وخرير الماء، ويهوله الظلام والرعد والصواعق والضوارى التى تفتك به، ويحزنه ويؤلمه إحساسه بالجوع والعطش أو فقده لعزيز عليه، وتبهجه رؤية الأرض وقد أخذت زينتها فى فصل الربيع فكستها الخضرة، ووشتها الورود وسبحت فى سمائها الطيور، يملأ تغريدها أركان الكون بموسيقاها التى تهوى إليها الآذان والقلوب.

وكان لابد للإنسان من التعبير عن انفعاله وتأثره، بكل هذا الذى يحيط به، بأصوات وحركات بدأت عشوائية غير منظمة، وتدرجت معه فى مدارج الرقى الحضارى إلى ألفاظ ذات معان وحركات متزنة معبرة، ثم كان من تلك الألفاظ والحركات ما يؤدى به أعمالا عادية لا تتطلب تنسيقا أو مهارة، وأخرى ذات طابع خاص تخضع لقوانين وقواعد تتمشى مع الأغراض التى أعدت لأدائها، تبعاً لتدرج النوع البشرى فى مراقى

المدنيـة على مـر العـصـور، فكان أن نشـأت الفنـون الجـمـيلة التى تلقى الإنسـان أصولها فى مدرسة الطبيعة، وهى : الشعر والرقص، التى تعبـر تعبـيرا مقننا عن أحاسـيس البشر وعواطفهم وانفعالاتهم : فرحا أو طربا أو خوفا أو حزنا.

وكان الشعر وسيلة الإنسـان للتعبير باللفظ عن عواطفه وخلجات نفسه تعبيرا فنيا له جرسه عن طريق الكلمة الموزونة، كما كان الغناء فنه المعبر عن أحاسيسه وانفعالاته بواسطة النغمات المتجانسة، وعبر بالرقص كذلك عن هذه العواطف والخلجات والأحاسيس والانفعالات بفن أداته الحركات المتناسقة. وقد قامت هذه الفنون الثلاثة: الشعر، والغناء، والرقص، على أصل واحد تستمد منه وجودها بصورة أو بأخرى، وهو الموسيقى ؛ فما الشعر بأوزانه الرتيبة، وجرس ألفاظه المتخيرة، وقوافيه المرعية إلا موسيقى لفظية قوامها الكلمة، وليس الغناء بأصواته وألحانه غير موسيقى لحنية عمادها النغم، وهل الرقص بحركاته وإيقاعاته سوى موسيقى حركية تقوم على الإيقاع؟ فكل من هذه التوائم الثلاثة، لون من الموسيقى باعتبار ما.

وبتقدم الإنسان بخطى حثيثة فى طريق التمدن، استقل كل فن من هذه الفنون وانفرد بذاته، وأصبح له ممارسوه وفقا لقواعدهم وموازينهم الخاصة، ولم تعد الفنون بعد ذلك وليدة الفطرة العفوية كما كان من قبل، بل أصبح كل منها فنا قائما بذاته، له مدرسته التى تلقن فيها قواعده، وأصوله، وغلبت عليه الصنعة والصبغة العلمية.

غير أن هذه الفنون وإن انفصلت فى قواعدها وأصولها، فإنها تتلاقى وتتكامل معا عند ممارستها : فلا غنى للمغنى عن كلام موزون

يتغنى به ، ولابد للراقص من أنغام يرقص عليها ، ومن ثم كان الارتباط بين هذه الفنون ، بعضها بالبعض من ناحية ، وبالموسيقى من ناحية أخرى ، ولعل فى هذا تفسير لما ذهب إليه القدماء من الربط بين الفنون التى اصطلحوا على تسميتها بالفنون الجميلة ؛ فقد فطنوا إلى ما بين مجموعات من هذه الفنون من اشتراك فى أصولها وملازمة ومصاحبة فى أدائها ، فربطوا بينها . ولاحظوا ما بين بعض الفنون وغيرها من وشائج ، فقرنوا فى تعريفاتهم بين هذه وتلك ، وتنبهوا أيضا إلى ما بين بعض الفنون وأنواع من العلوم من اجتماع فى الوسائل والأهداف فجمعوا بينها .

وإذا تتبعنا هذه الظاهرة عند المصريين القدماء واليونان نجد أن كلمة موسيقى عند اليونان مشتقة من كلمة Muses التى أطلقوها على آلهة الفنون التسعة ، وقد عبروا بكلمة Music – موسيقى – عن مجموعة من تلك الفنون تشمل الشعر والتمثيل والخطابة والرقص والموسيقى بمعناها الخالص الذى نعرفه الآن ، كما أن كلمة شاعر عند اليونان القدماء معناها صانع ، ولذلك قرنوا الشعر فى أبحاثهم بالصناعات والفنون الجميلة من نحت وتصوير ورقص وموسيقى .

وكذلك كان الشعر والموسيقى عند قدماء المصريين فنا واحدا ، كما كانت الخطابة أيضا شعرا ملحنا ، فكان الموسيقيون هم الشعراء والخطباء والمؤرخون وكان الشعر الملحن مرشد الشعب ومدرسته ، يبث فيه روح المدنية ويهذب طبعه ويصلح بين الناس ، ويحثهم على الفضيلة . وكان الموسيقيون يشرحون فى قصائدهم مختلف القوانين المدنية وأحكام الديانة وأصول الفلسفة والتاريخ والعلوم .

ولم تكن الموسيقي عند اليونان أداة لهو أو تسلية، بل كانت تعتبر ركنا هاما فى ثقافة الشعب، وأساساً تبنى عليه الدولة؛ وفى هذا يتساءل أفلاطون فى مصنفه (المدينة الفاضلة) قائلا: «على أى أساس ينبغى أن يقوم تهذيب الناشئين؟» ثم يجيب على السؤال مفصحا عن رأيه فى قوله: «ربما يشق علينا أن نجد تهذيبا أفضل مما جلى عنه الاختبار، ذلك التهذيب المؤلف فيما أعتقد من التربية البدنية للجسد والتربية الموسيقية للعقل. وإنا بلا ريب نؤثر الابتداء بتهذيب النشء بالموسيقى».

وهكذا كانت الموسيقى نصف التربية، وجزءا من ثقافة الشعب اليونانى القديم، تلعب دورا كبيرا فى تربيته وتنشئته.

وقد قرن العرب أيضا الشعر بالفنون الجميلة، وهى فى نظرهم الحفر والرسم والموسيقى والشعر، وسموها بالآداب الرفيعة، وقالوا إن مرجعها جميعا إلى تصوير جمال الطبيعة، فالحفر يصورها بارزة، والرسم يصورها مسطحة بالأشكال والخطوط والألوان، والشعر يصورها بالخيال ويعبر عن إعجابنا بها وارتياحنا إليها بالكلمات. والموسيقى كالشعر: هو يعبر عن جمال الطبيعة بالألفاظ والمعانى، وهى تعبر عنه بالأنغام والألحان، وكلاهما فى الأصل شىء واحد.

الصلة بين الموسيقى والشعر:

قبل أن نتحدث عن الصلة بين الموسيقى والشعر يلوح للخاطر سؤال وهو: هل كان لكل الأمم القديمة شعر؟ وإذا كان لها شعر، فهل كان لهذا الشعر موازينه بمفهومنا الحالى؟

وللجواب على الشق الأول من السؤال نقول : إن جدران المعابد والمقابر القديمة لا تخلو فى أغلبها من صور للمغنين والعازفين على الآلات الموسيقية ، ولا يتصور وجود غناء وعزف بدون شعر ، فلابد للمغنى من شعر يغنيه ، كما لا غنى له عن أنغام موسيقية يغنى عليها .

وقد أثرت عن الأمم القديمة آثار شعرية ، فالمصريون القدماء لهم مقطوعات شعرية ترجع إلى عهد رمسيس الثانى ، أى القرن الرابع عشر ق.م ، وللبراهمه أشعار فى كتابهم الـ (ڤيدا - Vida) يرجع تاريخها إلى القرن الحادى عشر ق. م ، ولليونان منظومتان لهوميروس هما الإلياذة Iliad والأوديسا Odyssée تنحدران إلينا من القرن التاسع ق.م ، وكان للفرس أيضا شعر فى عصورهم القديمة يتمثل أقدم ما وصل إلينا منه فيما يسمى بالجاتا (كاتها Gatha) وهى الجزء المنظوم من الأفستا (اوستا - Avesta) التى تعزى إلى نبيهم زرادشت فى القرن السابع ق .م ، وأناشيد أخرى تسمى اليشتها (يشتها -Yashtha) ، وأثرت أيضا عن اللهجات الفارسية الوسيطة مقطوعات شعرية ومنظومات لها نظام خاص فى تهجيئاتها (= تفعيلاتها) ، كما أن الفرس فى أيام الساسانيين كانت لهم موسيقى وأغان راقية ، ومن الطبيعى أن يكون الغناء والعزف على كلام موزون وشعر له جرسه وموسيقاه اللفظية .

وللجواب على الشق الثانى من السؤال نقول : إنه من غير الطبيعى أن يكون مفهوم وزن الشعر وموسيقاه عند الأمم الغابرة هو نفس مفهومها اليوم لأوزان الشعر العربى ، وكل ما يمكن أن يقال فى هذا الصدد ، إنه كانت لهم أشعار لها أوزانها بمقاييسهم التى تتفق ومفهوم الشعر عندهم ، لا بمقاييسنا نحن ، ونضرب لذلك مثلا ما نشهده اليوم للأوربيين من

منظومات تعتبر عندهم من عيون الشعر الموزون، وإذا تليت علينا لا ندرك بأذواقنا ومقاييسنا لها وزنا، بل قد تنبو أذواقنا عن تذوق موسيقاها، ولا غرو فلكل أمة ذوقها ومقاييسها.

الشعر العربى:

المأثور من شعرنا العربى يدل دلالة قاطعة على أنه كان شعرا موسيقيا منذ بواكيره. وأقدم ما انتهى إلينا من أشعر العرب يعزى إلى ما نسميه بالعصر الجاهلى، وهو العصر الذى ينتهى بظهور الإسلام، وأشهر هذه الأشعار ما يعرف بالمعلقات، وعددها سبع فى شرح أبى عبدالله الحسين بن أحمد الزوزنى، وعشر فى شرح الخطيب التبريزى. وما من شك فى أن الصورة التى جاءت عليها هذه المعلقات تنفى نفيا قاطعا أن يكون العرب قد بدأوا موازينهم الشعرية هذه البداية الناضجة المتكاملة فى المعلقات، وإنما الأقرب إلى منطق الصواب أن تكون أوزان هذه الأشعار الجاهلية هى الحلقة الأخيرة فى سلسلة تطورات طويلة جاءت فى نهايتها، أما كيف كانت أوزان الشعر العربى فى مراحلة الأولى فهذا مالا يمكن القول فيه إلا حدسا وافتراضا.

وقد كان الجمل رفيق العربى وأليفه وحليفه منذ كان، فهو سفينته التى يمخر عليها عباب الصحراء، يمده بوبره لكسائه، وبأديمه لخبائه، وبلبنه ولحمه لغذائه. ولذا يعتقد البعض أن أول شعراء العرب نظموا بواكير شعرهم على وقع أخفاف الإبل وهى تقطع بهم الصحراء، ويؤيدون اعتقادهم هذا بأن الرجز كان أول وزن استخدمه العرب فى حداء الجمال، ثم تدرجوا على توالى الحقب إلى أوزان أخرى، وجعلوا

لكل غرض من أغراضهم وزنا خاصا يلائمه فى أشعارهم، على اقتضاء سلائقهم وطباعهم وفطرهم، حتى انتهوا بموازينهم وموسيقاهم الشعرية إلى ما هى عليه الآن .

وفى القرن الثانى الهجرى، استقرأ الخليل بن أحمد الفراهيدى، المتوفى بين سنتى ١٧٠ ، ١٨٠ هـ - على اختلاف الأقوال - أوزان الشعر العربى وحصرها فى خمس دوائر يشتمل كل منها على عدد من الأوزان أو البحور فيما أسماه بعلم العروض، وجعل لكل بحر اسما، وزاد عليها من جاء بعده بعض البحور، وبالتدريج صار العروض الذى وضع أساسه الخليل بن أحمد علما له قواعد ه وأصوله. وكان تدوين الأوزان الشعرية وضبطها فى هذه البحور العروضية أشبه شىء بتدوين الأنغام والألحان بالعلامات الموسيقية فى السلم الموسيقى الذى نعرفه فى أيامنا هذه.

وإذا رجعنا إلى موضوعنا الأصلى ، وهو الصلة بين الموسيقى والشعر ، فإننا نجد أن هذه الصلة على نوعين: صلة مصاحبة وملازمة، وصلة مشاركة فى الأصول وتأثير وتأثر.

ففيما يختص بالملازمة والمصاحبة، قد تلازم هذان الفنان منذ القدم، وكان الشعر والموسيقى عند قدماء المصريين فنا واحدا، وكانت الخطابة أيضاً شعرا ملحناً، فكان الموسيقيون هم الشعراء والخطباء. وكذلك كان الحال عند اليونان، فهو ميروس كان يغنى شعره على آله موسيقية خاصة، وكان على التلميذ عند اليونان أن يصاحب أشعار هو ميروس بالعزف على القيثارة عزفا مرتجلا، وهذا يتطلب تذوقا حقيقيا لفنى الشعر والموسيقى حتى يتسنى له وضع الشعر فى الإطار الموسيقى المناسب له .

وكان الشعر القصصى عند اليونان يصحب إنشاده الضرب على بعض الآلات الموسيقية البسيطة ، ثم تطور الجانب الموسيقى عندهم مع ظهور الشعر الغنائى فوجدت الجوقة مع الشاعر .

وكان الموسيقيون الفرس فى العصر الساسانى من أمثال نكيشا- Nagisha وباربد-Barbod يضعون الكلمات التى يصوغون عليها ألحانهم ويقومون بغنائها .

وهذه الظاهرة نجدها أيضا فى الشعر العربى القديم، فقد كان بعض الشعراء القدامى كالمهلهل وعلقمة الفحل يغنون أشعارهم، وعرف عن الأعشى أنه كان يكثر من غناء شعره على الآلة المعروفة باسم الصنج حتى لقب بصناجة العرب .

وفى العصور الوسطى ظهر بأوروبا نوع جديد من الموسيقى، عرف بأغانى التروبادور - Troubadours (الشعراء الشعبيون) فى فرنسا وإيطاليا وكان يناظرهم فى ألمانيا : المينيزنجر -Minnesinger، وهم جماعات تؤلف الشعر وتغنيه، ففاض الشعر فى غزارة فى جميع أنحاء أوروبا وظهر فيها أسلوب موسيقى جديد .

وكان عندنا فى الريف المصرى إلى عهد قريب جماعات (الأدباتية) وهى جماعات تؤلف الشعر وتنشده على بعض الآلات الموسيقية، ولا يزال (الشاعر) معروفا فى الريف، وهو يلقى أشعار أبى زيد الهلالى وعنترة وغيرها بمصاحبة الضرب على أداته الموسيقية المعروفة بالربابة .

أما عن المشاركة بين الشعر والموسيقى فى الأصول والتأثير والتأثر ،

فإننا إذا ما بدأنا بشعرنا العربى نجد أن الأثر الموسيقى فى هذا الشعر عميق وقديم قدم الشعر العربى ذاته، ولعل فى تعريف ابن سينا للشعر بأنه «كلام مخيل مؤلف من أقوال ذات إيقاعات متفقة متساوية متشابهة حروف الخواتيم» ما ينبىء عن ذلك، فوزن الشعر العربى وجرس ألفاظه المتخيرة المتناغمة ورصفها فى مقاطع عروضية منسجمة متوالية تنتهى بعد كل عدد منها بضابط صوتى نسميه القافية، هو ما يعرف بالعروض أو موسيقى الشعر.

فتعريف ابن سينا للشعر ينطوى على خصائص موسيقية هى الإيقاعات المتفقة المتساوية المتكررة المتشابهة حروف الخواتيم، وهو يعنى بتشابه حروف الخواتيم القافية، تمييزا للشعر الموزون المقفى عن غيره من النثر الذى قد يكون فيه أوزان موسيقية مثل السجع ولكنه غير مقفى، أيضا إشارة من طرف خفى إلى موسيقى الألفاظ الداخلية التى تتمثل فى تناغم حروفها وعدم تنافرها، وموسيقاها الخارجية التى تظهر فى انسجامها وتوافقها فى ترتيب خاص مع بقية الكلمات المكون منها البيت، والتى تمتد من البيت إلى سائر أبيات المنظومة كلها، قطعة كانت أو قصيدة.

والإيقاعات المتفقة المتساوية المتكررة التى جاء ذكرها فى تعريف ابن سينا، عامل مشترك بين فنى الشعر والموسيقى، لأن الإيقاع، فى الموسيقى والشعر على السواء، عبارة عن مقايس زمانية موزعة وفقا لترتيب معين.

وبما أن الإيقاع الموسيقى ينظم حركات تتم خلال أزمنة معينة، فإن الزمان يكون لب الإيقاع الموسيقى والشعرى على السواء، لأن الشعر

أيضاً فن زمانى والإيقاع يقوم فيه بدور أساسى .

وإيقاعات الموسيقى هى التى صبغت إيقاعات اللغة بصبغتها الخاصة، وبالتالى فإن وزن الشعر قد استمد قواعده فى البداية من الموسيقى، وإن كان الإيقاع الموسيقى أيضا قد ظل - خلال قرون طويلة - مرتبطا بإيقاع اللغة والشعر ، وكان الوزن الشعرى أساساً للإيقاع الموسيقى .

وصحيح أن الموسيقى تحررت من وصاية الإيقاع الشعرى فيما بعد، وأصبحت لها إيقاعاتها المستقلة ، إلا أن الإيقاع الشعرى ما زال واضحا فى الموسيقى، وما زال من الممكن أن نصف الموسيقى بأنها إيقاع شعرى بغير كلام؛ وإن كانت الموسيقى بدورها لا تزال تمارس تأثيرا لا يمكن إنكاره فى الشعر بحيث أصبح ينظر إلى موسيقى الشعر على أنها أهم العناصر المعبرة عن ما هيته .

الصلة بين الرقص الموسيقى:

تدل النقوش التى تركها قدماء المصريين على جدران معابدهم ومقابرهم، وهى من أقدم الآثار التى خلفتها المدنيات القديمة، واهتمامهم البالغ فيها بتصوير الراقصين والراقصات فى مختلف الحركات المصحوبة بالعزف على الآلات الموسيقية والتصفيق، على أن الرقص من أقدم الفنون الجميلة .

وقد استخدمت الشعوب والمدنيات القديمة الرقص فى مناح متعددة من الحياة : فى تقديم القرابين، وفى السحر ، وفى العبادة ، وفى المناسبات

الدينية والجنائزية، وفى أعياد الحصاد.

وكان الرقص مرتبطا ارتباطا وثيقا بالموسيقى منذ أقدم العصور، ولا يوجد حد فاصل بينهما فى التجارب الفنية لكثير من الجماعات البشرية، فلم تكن الموسيقى بآلاتها الإيقاعية تستخدم إلا فى تنظيم حركاته الإيقاعية وتقويمها. وقد ظلت الموسيقى بعنصريها: الإيقاع والنغم، فى خدمة الرقص إلى أبعد مدى.

ونتيجة لهذا الأرتباط الوثيق بين الرقص والموسيقى كان الأقرب إلى الصواب أن نصفهما بأنهما فن مختلط مشترك يجمع بين التعاقب الزمنى والتشكيل المكانى، فالرقص فى الأغلب، لا يمارس بدون الموسيقى التى تملك قوى محركة لا تقاوم، تدفع الجسم بفضل إيقاعها إلى تتبع مجراها والانقياد له. ولكن حركة الموسيقى بدورها تستمد من الرقص ما يضفى عليها حيويتها وقوامها.

ويتضح الترابط بين الرقص والموسيقى فيما نراه من التصفيق ودقات الأرجل وحركات الأيدى وتمايل الجسم، مع الأنغام ذات الإيقاع المنتظم، التى يعبر بها المستمع والمشاهد عن انفعاله بالرقص والموسيقى وتجاوبه معهما.

الصلة بين الغناء والموسيقى:

الغناء فن يجمع بين الشعر والموسيقى، وهو أقدم من الموسيقى الخالصة، فقد كان الصوت البشرى منصبا فى القالب اللغوى - ولا يزال - أداة التعبير عن المعانى الموسيقية قبل أن يستعان بالآلات، وكانت

حنجرة الإنسان أول أداة موسيقية استخدمها فى نقل مشاعره إلى الآخرين والتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته فرحا أو تضرعا وابتهالا .

والصلة بين الموسيقى والغناء أقوى من صلة الموسيقى بأى فن آخر ، لأن هذين الفنين يجتمعان معاً على أصل واحد مشترك بينهما هو الإيقاع ، فالإيقاع أخص خصائص الموسيقى ، ويعتبر فى الوقت نفسه الخصيصة الأولى للغناء ، ومن هنا يتبادل الفنان التأثير والتأثر عن طريق هذه الخصيصة المشتركة .

فكما أن الإيقاع الموسيقى ينظم فى الغناء نغماته ، وتوزن عليه ألحانه ، فكذلك الغناء ، يؤدى فى الموسيقى وظيفة مزدوجة ، فهو من ناحية ، يضفى على الموسيقى الخالصة معنى محددا ، ومن ناحية أخرى يؤكد عنصر الإيقاع فى الموسيقى بأن يضيف أوزان الشعر وإيقاع الكلمات إلى دقات النغم . وربما كان هذا السبب الأخير هو أقوى العوامل التى أدت إلى دعم الترابط بين الموسيقى والكلمات ، وجعل الغناء فناً أقدم من الموسيقى الخالصة .

وما زال الغناء - كشعر ملحن - يحتل مكانة رفيعة فى أرقى الأعمال الموسيقية العالمية ، ممثلا فى الأوبرا والأغنية الراقية ، ومختلف أنواع التأليف الموسيقى الذى يستعين بالأصوات البشرية .

وقد فطن القدماء إلى الترابط بين العناصر الثلاثة : الكلمة ، والنغمة ، والإيقاع ، أو بعبارة أخرى : الشعر والغناء والموسيقى ، فقال أفلاطون قوله المعروف «وماذا يعنى اللحن والإيقاع إذا لم تكن هناك كلمات معهما» ، فرفع بذلك قيمة الموسيقى بمعناها العام الذى يشمل

الشعر والغناء والموسيقى، على الموسيقى الخالصة. وقد بلغ من التداخل والترابط بين فنى الموسيقى والغناء أن أصبح اسم أحدهما يطلق على الآخر، فعندما يتكلم الفرس عن موسيقاهم القديمة فإنهم يعنون بذلك الموسيقى الخالصة والغناء مجتمعين، وعندما يتحدث العرب عن غنائهم المتقن فى العصرين الأموى والعباسى، فهم يقصدون بذلك الغناء الموقع الذى يقوم على ميزان موسيقى يعتمد على الإيقاع لا على العروض الشعرى.

والغناء عرفته الشعوب جميعاً منذ القدم، بل إن هناك من يقولون إن الإنسان، أول ما نطق غنى . وكان الغناء الدينى أقدم أنواع الغناء . ثم تطور إلى غناء فنى.

وقد عرفت اليهودية والمسيحية الموسيقى والغناء، وكان للقصص الغنائية من التوراة والإنجيل أهمية فى إقامة الشعائر الدينية منذ ظهرت المسيحية إلى يومنا هذا، فكانت مزامير داود تغنى بطريقة ورعة فى الكنيسة المسيحية، وإن لم يسمح فيها بالعزف على الآلات الموسيقية . وهذا بخلاف طقوس المعابد اليهودية التى كان الغناء فيها يصحبه عزف على آلات موسيقية جاء ذكرها فى التوراة .

غير أن المعابد اليهودية المتأخرة حرمت استخدام الآلات الموسيقية، برغم مخالفة ذلك لنصوص التوارة، وسارت على نهج الكنيسة المسيحية.

ويقول تومس الأكوينى : «لقد جاء ذكر موسيقى الآلات وكذلك الغناء فى الكتاب المقدس، غير أن الكنيسة قبلت الغناء وحده لما له من

قيمة أخلاقية، ورفضت الآلات الموسيقية لأن لها صورة جثمانية تؤدى شرود الذهن ، بل ربما دفعته إلى اللذة الحسية .»

وفى تفسير هذا الرفض للالآت يقول القديس أكليمانس الاسكندرى (حوالى سنة ٢٠٠م) : «إننا بحاجة إلى آلة واحدة هى كلمة العبادة الطيبة، ولسنا بحاجة إلى العيدان ولا الطبول والمزامير ولا الأبواق.»

وكان للفرس أيضاً أغان دينية تتمثل فيما يسمى : الـ (كاتها) والـ (يشتها)، وهى تسابيح وأناشيد دينية كانوا يترنمون بها.

وكذلك كانت الموسيقى بمعناها العام عند قدماء المصريين فنا ربانيا وعلما مقدسا، وركنا من أركان الديانة. ولم تكن أناشيد الكهنة فى المعابد المصرية القديمة سوى أغان دينية يرتلونها بمصاحبة العزف على الآلات الموسيقية .

وقد عرف العرب فى الجاهلية الغناء الدينى، فكانوا يطوفون حول معبوداتهم من الأوثان وهم يغنون لها ويرقصون حولها مهللين ملبين، ثم ينحرون الذبائح قربانا لآلهتهم ، كما عرفوا أنواعا أخرى من الغناء.

وكان الترنم بالشعر أول أنواع الغناء الجاهلى، ثم تغنى الحداة منهم فى حداء أبلهم، والفتيان فى أوقات فراغهم ولهوهم، وكانوا يسمون الترنم بالشعر غناء، والتهليل تغييراً . ثم ظهرت عندهم ثلاثة أنواع من الغناء، وهى : النصب والسناد والهزج.

غير أن العرب لم يعرفوا الغناء الفنى الراقى إلا بعد اتصالهم بالمدنيات المجاورة وتأثرهم بها. وكانت الموسيقى قد ازدهرت فى بلاد

فارس واهتم ملوكهم بها وجعلوا لأهلها مكانا فى دولتهم، حتى علا شأنها وبلغت أوج نضجها ورقيها فى العصر الساسانى . وكذلك كان الحال فى بلاد اليونان فقد سمت فيها الموسيقى وعنى بها علماؤهم، ودونوا أصولها وقواعدها، فكان أن انتقلت هذه الموسيقات الأجنبية إلى الغناء العربى وأثرت فيه بإيقاعاتها وآلاتها، فظهر ذلك النوع من الغناء العربى الفنى الذى اصطلح العلماء على تسميته بالغناء المتقن أو الموقع .

مراجع المقدمة

إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، الطبعة الرابعة– القاهرة ، ١٩٧٨م .

ابن أبى الحديد : شرح نهج البلاغة – القاهرة ، ١٣٢٩هـ .

ابن خلدون : المقدمة ، (طبعة المطبعة الأميرية) هـ : ١٩٣٤م .

ابن قتيبة الدينورى : الشعر والشعراء – القاهرة ، ١٣٦٤ هـ .

أبو القاسم الآمدى : المؤتلف والمختلف (طبعة القدس) ١٣٥٤هـ .

إسعاد عبد الهادى قنديل : فنون الشعر الفارسى – القاهرة ١٩٧٥م .

المسعودى (أبو الحسن على بن الحسين) مروج الذهب – القاهرة ، ١٣٤٦م .

بدير متولى : ميزان الشعر – القاهرة ، ١٩٦١م .

شوقى ضيف : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى – القاهرة ١٩٦٠م .

فؤاد زكريا : مع الموسيقى – القاهرة ١٩٧١م .

كورت زاكس : تراث الموسيقى العالمية ، ترجمة سمحة الخولى– القاهرة نيويورك ١٩٦٤ .

محمود أحمد الحفنى : موسيقى قدماء المصريين – القاهرة ، ١٩٣٦

: الموسيقى وأعلامها – القاهرة ، ١٩٣٦م .

: موسيقى الممالك القديمة – القاهرة ، ١٩٧٣م .

هوجو لايختنتريت : الموسيقى والحضارة ، ترجمة أحمد حمدى حمدى – القاهرة ، ١٩٦٤م .

* * *

پور داود: گاتها - تهران - ، ١٣٠٥ هـ . ش ١٩٢٦م .

: يشتها ، جلد اول - تهران ، ١٣٠٧ هـ . ش : ١٩٢٨م.

: يشتها ، جلد دوم - تهران ، ١٣٠١ هـ . ش : ١٩٣١م.

شمس الدين الرازى: المعجم فى معايير أشعار العجم - تهران، ١٣٣٥هـ.ش : ١٩٥٦م.

همائى : (جلال الدين) تاريخ ادبيات - تبرير ، ١٣٠٨ هـش : ١٩٢٩م .

* * *

H.G. Farmer : A History of Arabic Music, Lonon, 1929.

REICHT (Hans) : Avesta Reader : Strasburg 1911.

BROWNE : A literary History of Persia, Vol. 1, London 1923.

الكتاب الأول

السماع عند الفرس والعرب قبل الإسلام
وحتى العصر العباسي

الفصل الأول

الموسيقى والغناء عند الفرس

الفصل الأول
الموسيقى والغناء عند الفرس قبل الإسلام

يقول كونفوشيوس الحكيم الصينى الذى عاش فى القرن الخامس قبل الميلاد «إذا أردت أن تعرف فى أى بلد نوع إدارته ومبلغ حظه من المدنية فاسمع موسيقاه».

وقد أكدت الأبحاث العلمية الحديثة التى أجريت فى مجال التاريخ الموسيقى صحة هذا القول، وربطت بين الموسيقى وحضارة الشعوب وتطور هذه الحضارة، بمعنى أن التاريخ الموسيقى يعتبر مرآة تتجلى فيها مدنيات الشعوب وحضارتها وصور عقليتها.(١)

والواقع أن الحضارة فى أى عصر من العصور تعتمد على الحياة الاجتماعية والتاريخ السياسى والأحوال الجغرافية، إلى جانب اعتمادها على لغة البلد، ومن ثم فهناك صلة ضرورية بين الموسيقى وهذه الموضوعات كافة.(٢)

وقد كان لمصر الفرعونية، صاحبة أقدم حضارة عرفها التاريخ، موسيقى راقية عريقة تتمثل فيما تركة الفراعنة على جدران معابدهم ومقابرهم من صور لموسيقيين وراقصين وعازفات وعازفين وآلات موسيقية تتحدث عن مدنية موسيقية ناضجة تخطت دور النشوء وبلغت حد الكمال.(٣)

---

(١) «موسيقى قدماء المصريين» محمود أحمد الحفنى، القاهرة ١٩٣٦، ص١٢ .

(٢) «الموسيقى والحضارة» هوجو لايختنتريت : ترجمة أحمد حمدى القاهرة ١٩٦٤، ص٣ .

(٣) «موسيقى قدماء المصريين» ص١٦ وما بعدها .

وكان للفرس أيضاً حضارة عريقة، فقد كانت بلادهم مهدا لإحدى المدنيات القديمة العظيمة، وإن مابقى من التراث الحضارى لإيران القديمة من تماثيل ونقوش وكتابات ونقود ليمثل هذه المدنية أصدق تمثيل.

وقد ازدهرت الموسيقى فى بلاد الفرس قبل بلاد العرب، واهتم ملوكهم بها وجعلوا لأهلها مكانا فى دولتهم، حتى علا شأنها وتبوأت مكان الزعامة بعد مصر الفرعونية. وقد كشفت الحفائر التى حفرت سنة ١٩٣١ - ١٩٣٢م فى أم السعاتير والمعاريذ(١) عن حجارة مربعة عليها تماثيل نصفية للأمراء والأميرات، ووجدت بين الأنقاض تماثيل صغيرة من الحجارة للراقصات والضاربين على العود.(٢) ويظهر من نقش صيد كسرى الثانى فى كهف طاق البستان أن الصنج (چنگك) كان الآلة المفضلة فى الموسيقى الساسانية.

كما وجدت صور لعازفات بالناى على بعض آنية من الفضة فى ذلك العهد.(٣)

الموسيقى والغناء قبل العصر الساسانى:

عزف الفرس فى عهودهم القديمة أنواعا من الموسيقى، فكانت عندهم الموسيقى الدينية، والموسيقى الحربية، والموسيقى الجنائزية، وموسيقى الأفراح والحفلات والأعياد.

---

(١) «أم السعاتير» و المعاريذ» تلال فى شرق وشمال طاق كسري .

(٢) «إيران فى عهد الساسانين» : كريستنسن، ترجمة يحيى الخشاب، القاهرة ١٩٣٥، ص٣٧٣.

(٣) السابق : ص٦٦٤ .

وكان من المتبع فى الأمم القديمة كالمصريين القدماء والروم، الترنم بالشعر والرقص فى معابدهم ومحافلهم الدينية. وكانت الموسيقى عند قدماء المصريين فنا ربانيا وعلما مقدسا، وركنا من الديانة يديره الآلهة، وقد نصبوا أكبر معبوداتهم عليها.[١]

وكذلك عرفت اليهودية والمسيحية الغناء الموسيقى، وكانت للقصص الغنائية من التوراة والإنجيل أهمية فى إقامة الشعائر منذ ظهر الدين المسيحى. ويقول البابا ليون الأول الذى عاش حوالى ٤٥٠م. «لقد كانت مزامير دواد تغنى بطريقة تدل على التقوى والورع فى كل مكان من الكنيسة».[٢]

وقد عرف الفرس أيضاً هذا النوع من الغناء الدينى أو الترانيم فى أقدم كتبهم الدينية، ونعنى به الـ«اوستا»[٣] Avesta: كتاب دين زرادشت الذى ادعاه وحيا من اللهَ عز وجل[٤]، وخير مثال لذلك: الجزء المعروف من الأبستاق باسم «گاتا» Gatha، وهو أقدم أجزائها. فالجاتا عبارة عن قطع موزونة أو أشعار تتخلل النثر، كان الناس يترنمون بها[٥]، بل إن كلمة «كاتا» نفسها بمعنى «سرود»[٦] أى الأغنية أو

---

(١) «موسيقى قدماء المصرين» ص٨٩، «موسيقى الممالك القديمة» محمود أحمد الحفني، القاهرة ١٩٧٢، ص ١٩.

(٢) «الموسيقى والحضارة» هوجر، ص ٧٤.

(٣) «اوستا» عربت: أبستاق.

(٤) «غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم» أبو منصور الثعالبى: طهران ١٩٦٣ ص ٢٥٧.

(٥) «تاريخ أدبيات» همائى: تبريز ١٢٠٨هـ= ١٣٤٨ هـ. ش، جـ١ ص ١٥٤.

(٦) السابق، جـ١ ص ١٢٤، و «گنج سخن» مقدمة صفا، ص پانزده.

النشيد.

وكما عرف الفرس فى عصورهم القديمة الموسيقى الدينية، عرفوا أيضاً الموسيقى الحربية، وكانت لهم آلات موسيقية يعزفون عليها فى النوبات الصباحية والمسائية والمواقع الحربية والفتوحات، وفى حفلات الاستقبال والأعياد والمآتم ومحافل العرس، من ذلك : الآلات الخاصة بالنقر مثل : «تبيره»[١] و «كوس».

وآلات النفخ مثل : «كرنا»، «سورنا»[٢]، و«گاودم»[٣]، «ناى روئين»[٤]. والأجراس، مثل «خرمهره»[٥]، «جلجل».[٦]

وقد وردت فى الشاهنامة إشارات كثيرة إلى مجالس الشراب والقصف والسماع التى كان يقيمها الملوك القدماء والأمراء والأميرات فى القصور والخيام فى المناسبات المختلفة، وجاء فيها ذكر القيان والجوارى والغلمان والمغنيات والعازفين والآلات الموسيقية، منها على سبيل المثال ما

---

(١) «تبيره» : طبلة صغيرة وسطها رفيع ولها رأسان مفرطحان.

(٢) «كرنا» أو «كارنا» مخفف «كارناى» والكارنا والسورنا نوعان من الناى، ويستعمل الكارنا فى الحرب والسورنا فى محافل الفرح والسرور.

(٣) «گاودم» : نوع من البوق .

(٤) «ناى روئين» : نوع من الناى، ويقصد به النفير.

(٥) «خرمهره» : ناقوس كبير، وفى برهان قاطع : نوع من الأبواق.

(٦) جلجل : آله موسيقية بيضاوية الشكل طولها ٣٥ شبرا، وتصدر صوتا مزعجا. وفى العربية : ناقوس صغير (انظر «تاريخ أدبيات» همائى جـ١، ص٢١١ ٢١٢).

ورد فى قصص : «زال وروذابه»(١)

---

(١) چو بشنيد مهراب شد شادمان | برخ گشت همچون گل ارغوان
بزد (ناى روئين) وبربست (كوس) | بيارست لشكر چو چشم خروس
ابا ژنده پيلان ورامشگران | زمين شد بهشت از كران تا كران
ز بس گونه گون پرنيانى درفش | چه سرخ وچه سبز وچه زرد وبنفش
چه آواز (ناى) وچه آواز (چنگ) | خروشيدن (بوق) وآواى (زنگ)
(الشاهنامة جـ١ الأبيات ٤٢٥٩ ٦٣)

وترجمته :

- حين سمع مهراب فرح، وصار وجهه كزهرة الأرجوان.
- ونفخ البوق النحاسى، ودق الطبل، وزين العسكر مثل عين الديك.
- فصارت الأرض من أولها إلى آخرها (مزدانة) مثل الجنة، بالفيلة العظيمة والعازفين والمغنين،
- والأعلام الحريرية المتنوعة، سواء الأحمر منها والأخضر والأصفر والبنفسجى.
- وصوت الناى والصنج، وضجيج الأبواق وصوت الأجراس.

وأيضاً :

همه شهر زآواى هندى دراى | زناليدن (بربط) و(چنگ) و(ناى)
تو گفتى در وبام را مشگراست | زمانه بآرايش دگر است
همه پشت پيلان پراز (گوس) و(ناى) | در ودشت پر بانگ نغمه سراى
(الشاهنامه جـ١ الأبيات ٤٢٧٠ ٧٢)

وترجمته :

- وصارت المدينة كلها من أصوات الأجراس الهندية وأنين البربط والصنج والناى،
- كأن أبوابها وأسطحها عازفون ومغنون، (وصار) الزمان بالزينة شيئا آخر.
- وجميع ظهور الفيلة محملة بالطبول والناى، وامتلأ الوادى والصحراء بصوت المغنين والمنشدين.

و«سياوش وسوذابه»(١)، و «بيژن ومنيژه(٢)»

---

(١) وزان پس بخوردن گرفتندكار | مى وخوان (ورامشگر) وميگسار
پيوند يكهفته بامى بدست | گهى خرم وشاد دل گاه مست
(الشاهنامه جـ١، الأبيات ١٢١٠٩ ١١٩)

وترجمته :

- وبعد ذلك أخذوا فى تناول الطعام والخمر، وسماع المغنيين ومعاقرة الشراب،
وظلو أسبوعا : الخمر فى أيديهم، مبتهجين، مسرورين حينا، وحينا سكارى.

(٢) آمدن بيژن بخيمة منيژه

سوى خيمه دخست افراسياب | پياده همى گام زد باشتاب
بپرده در آمد چو سرو بلند | ميانش بزين كمر كرده بند
منيژه بيامد گرفتش به بر | گشاد أز ميانش كياتى كمر
(الشاهنامة جـ٢ الأبيات ٨٧٦ ٧٨)

وترجمته :

- كان يسير مسرعا نحو خيمة ابنة أفراسياب.
- ودخل الخيمة مثل السروة الفارعة، وقد عقد خصره بمنطقة ذهبية.
- فاقبلت منيژه وضمته إلى صدرها، وحلت عن خصره المنطقة الذهبية.

وأيضا :

نهادند خوان وخورش گونه گون | همى ساختندش فزونى فزون
نشستنگه (رود) ومى ساختند | ز بيگانه خرگه بپرداختند
پرستندگان ايستاده بپاى | ابا (بربط) و (چنگ) ورامش سراى

وترجمته :

- وضعوا الخوان والأطعمة المتنوعة، وكانوا يزيدون فيها كثيرا.
- وأعدوا مجلسا للعود والشراب، وأخلوا الخيمة من الغرباء.
- والجوارى واقفات على أقدامهن، ومعهن البربط والصنج والمغنى.

الموسيقى والغناء فى العصر الساسانى (٢٢٦ - ٦٥٢م):

وإذا تركنا العصور القديمة إلى العصر الساسانى نجد أن الموسيقى والغناء قد ازدهرا فى هذا العصر وبلغا درجة كبيرة من الرقى والانتشار، وأصبحا موضع عناية الملوك واهتمامهم، إلى حد أن أردشير بن بابك (٢٢٦ - ٢٤١م) أول ملوكهم عندما قسم مجالسية وندماءه إلى ثلاث طبقات، جعل المغنين والموسيقين أيضاً على ثلاث طبقات، كل طبقة منهم بازاء طبقة من الندماء.

يقول الجاحظ: «وكان أردشير بن بابك أول من رتب الندماء وأخذ بزمام سياستهم فجعلهم على ثلاث طبقات: فكانت الأساورة وأبناء الملوك فى الطبقة الأولى، ثم الطبقة الثانية وهم بطانة الملك وندماؤه ومحدثوه من أهل الشرف والعلم، ثم الطبقة الثالثة وهم المضحكون وأهل الهزل.... وكان الذى يقابل الطبقة الأولى: أهل الحذاقة بالموسيقيات والأغانى، وكان يقابل الطبقة الثانية: الطبقة الثانية من أصحاب الموسيقيات، وكان الذى يقابل الطبقة الثالثة: أصحاب الونج والمعازف والطنابير». (١)

زهر خرگهى گلرخى خواستند   بديباى چينى بياراستند
پريچهرگان (رود) برداشتند   بشادى شب وروز بگذاشتد
(الشاهنامه جـ٢ الابيات ٧٩١٣ ١٥)

وترجمته:
- وقد طلبوا من كل خيمة جارية وردية الوجه، وزينوها بالديباج الصينى.
- وحملت ذوات الوجوه الملائكية العيدان، وقضوا الليل والنهار فى حبور.

(١) «التاج» للجاحظ، طبعة بيروت ١٩٧٠، ص ٣١ - ٣٣.

وكانت للساسانين تقاليد خاصة فى مجالس قصفهم وطربهم، ووضعوا لها نظاما محددا، سواء فى طريقة جلوس الندماء، أو فيما يذاع على أسماعهم من الموسيقى، بل وفى طرق العزف أيضا.

وكان من عادة الملوك منذ أردشير بن بابك حتى يزدجرد الاحتجاب عن الندماء خلف الستارة، وكان الموكل بالستارة واحدا من أبناء الأساورة يقال له «خرم باش»(١)، وعندما يجلس الملك إلى ندمائه يأمر رجلا فيصعد إلى أعلى مكان فى دار الملك ويعلن بدء المجلس بصوت عال يسمه الجميع، ويحذر من الخروج عما يليق بحضرة الملك فيقول: «يالسان احفظ رأسك فإنك تجالس فى هذا اليوم ملك الملوك»، وعندئذ يأخذ الندماء أماكنهم المحددة لهم، ولا يجترىء أحد أن يدير لسانه فى فيه بخير ولا غيره حتى يحرك الستارة، فيخرج الموكل بالستارة فيأمر بما أمر به من الأغانى المختارة للمجلس، ويحدد المطربين والموسيقيين والألحان والطرق الموسيقية فيقول: «غن أنت يافلان كذا وكذا، واضرب أنت يا فلان كذا وكذا من طريقة كذا وكذا».(٢)

وقد ازداد الاهتمام بالغناء والموسيقى فى عهد بهرام جور (٤٢٠ - ٤٣٨م) فقد عرف عنه أنه كان مولعا بالقصف والطرب والصيد، وأقبل فى أول ملكه على القصف واللذات والطرب والصيد والنزهة(٣)، وأباح ذلك أيضاً لرعاياه، فانتشر الغناء والشراب بين الناس إلى حد ألهاهم عن

---

(١) «خرم باش» كلمة فارسية بمعنى: كن سعيدا، وهى وظيفة وتطلق على الموكل بالستارة وكان فى درجة وزير («تاريخ أدبيات» همائى جـ١، ص ٢١٢).

(٢) انظر: «مروج الذهب» المسعودى: القاهرة ١٣٤٦هـ، جـ١ ص ١٥٣، «التاج» ص ٣٥ - ٣٦.

(٣) «مروج الذهب» جـ١، ص ١٥٥.

مزوالة أعمالهم:

يقول الثعالبى : « لما عاد بهرام من الهند إلى مستقر ملكه بالمدائن، ووجد الدنيا تحت أمره، والدهر طوع يده، عاد لعادته فى اجتناء ثمار المسرات ... وصوغ للرعايا خراج سبع سنين، وأحب لهم ما أحب لنفسه فأمرهم بالإقبال على الشراب وتزجية الأيام باللهو .... ففرغ الناس لملاهيهم وملاذهم، واشتغلوا بخلع العذار فى معاقرة العقار ..... وسماع الأغانى ومصافحة الأمانى ، حتى خلت الأسواق، وغاب الصناع، وتبطل الزراع، فحينئذ أمر فنودى على الناس أن عودوا إلى مكاسبكم من لدن تنفس الصبح إلى زوال الشمس، ثم اشتغلوا بمجالس الأنس ، لتكونوا كل يوم جامعين بين الكسب واللهو ، فامتثلوا».(١)

وقد بلغ من حب بهرام للغناء والموسيقى أن استقدم من الهند المطربين والموسيقين وفرقهم فى ممالكه، وأمر الرعايا باستخدامهم، ويقول الثعالبى إن السبب فى ذلك «أنه مر فى عشية بقوم يشربون على خضرة الزرع فأنكر عليهم الإخلال بالسماع الذى هو روح الأرواح، فقالوا : أيها الملك، قد طلبنا اليوم مطربا بمائة درهم فعز وأعوذ . فقال لهم : سننظر لكم . ثم أمر بمكاتبة «شنكلت»(٢) الهندى فى إنفاذ أربعة آلاف من حذاق المطربين وأعيان المسمعين إلى حضرته، ففعل، ففرقهم بهرام فى ممالكه، وأمر الرعايا باستخدامهم والاستمتاع بهم».(٣)

---

(١) «الغرر» ص ٥٦٤ - ٥٦٦.

(٢) «هذا الاسم ضبطه فى الشاهنامة الفارسية «شنگل»، والمعربة للبندارى «شنگل».

(٣) «الغرر» ص ٥٦٧.

ويذهب الثعالبى إلى أن هؤلاء المطربين الهنود قد أثروا فى الموسيقى الفارسية، فمن نسلهم كان اللوريون الذين لهم تخصص بالنفخ فى المزامير ونقر العيدان.

وقد بلغ من شغف بهرام بالموسيقى والغناء والرقص أن طلب للزواج بنات برزين الدهقان الثلاث، وكانت إحداهن رقاصة والأخرى صناجة، والثالثة (مغنية) حلوة الصوت، تذيب الأحزان، (١) فتزوج بهن جميعا.

وبهرام هو الذى أفسد نظام الطبقات الذى وضعه أردشير بن بابك، ويقول الجاحظ إنه «أقر مرتبة الأشراف وأبناء الملوك وسدنة بيوت النار على ما كانت عليه، وسوى بين الطبيقتين من الندماء والمغنين، ورفع من أطربه؛ وإن كان فى أوضع الدرجات إلى الدرجة الأولى، وحط من قصر عن إرادته إلى الطبقة الثانية، فأفسد سيرة أردشير فى المغنين». (٢)

ولم يكن حظ الموسيقى والغناء فى عهد كسرى أنوشروان (٥٣١ - ٥٧٨م) بأقل منه فى زمن من سبقه؛ فعلى الرغم مما عرف عن أنوشروان من حبه للفلسفة والطب واهتمامه بالعلوم (٣)، إلا أنه لم يغفل العناية بالغناء والموسيقى، فأعاد ترتيب المغنين إلى ما كانوا عليه فى عهد أردشير، ورد الطبقات إلى مراتبها الأولى، وأصلح النظام الذى كان قد

---

(١) يكى پاى كوب ودگر چنگ ساز   سه ديگر خوش آواز انده گداز
(الشاهنامة، جـ٤، بيت ٦١٠٠)

(٢) انظر: «التاج» للجاحظ ص ٣٥.

(٣) انظر: «التقاء الحضارتين» يحيى الخشاب، القاهرة ١٩٧٠، ص٦٠ - ٦٤.

أفسده بهرام.

وقد عرف عن بلاط أنوشروان أنه كان مليئا بالقيان والجوارى المغنيات، ويعتبر هذا البلاط المدرسة التى تعلم فيه أول شاعر عربى غنى شعره من شعراء الجاهلية، ونعنى به الأعشى بن قيس.(١)

وليس أدل على انتشار الغناء وكثرة الجوارى والقيان فى عهد أنوشروان من أن واحداً من قواده وهو السبهسالار الذى كان يتولى إقلم آذربيجان كان لديه أربعمائة قينة وجارية.(٢)

الموسيقى والغناء فى عهد خسرو برويز:

بلغت الموسيقى والغناء أقصى درجات الرقى والازدهار فى عهد خسرو برويز (٥٩٠ - ٦٢٨م)، وارتقى فن السماع بالموسيقى الفنية التى كان يقوم بها البارعون من المغنين وأهل الموسيقى من أمثال «نگيسا(٣)» و «سرگش» و «باربد». وكان نگيسا معادلا لباربد فى بلاط خسرو برويز، فكان يشرب على غنائهما. ويقال إن نگيسا هو الذى وضع اللحن الملكى المعروف بـ«سرود خسروانى».(٤)

أما عن سركش وباربد فقد أورد الفردوسى فى الشاهنامة قصة الصراع بين هذين الموسيقيين الكبيرين، فذكر أنه كان هناك مطرب اسمه سركش وكان دائم الثناء والدعاء للملك على العود، وبلغ من إجادته

(١) الأعشى: ميمون بن قيس: آخر مشاهير شعراء الجاهلية، أدرك الإسلام وتوفى سنة ٨هـ = ٦٢٩م.

(٢) «كرستنسن»: الترجمة العربية: انظر ص ٣٥٩ - ٣٦٠.

(٣) نگيسا: ورد اسمه فى تاريخ الأدب لبراون سكيسا Sakisa
انظر: A literary History of Persia : vol 1. p. 22.

(٤) أنظر: «نگيسا»: فى برهان قاطع.

لفنه أن العظماء كانوا ينثرون عليه الجواهر ويسمونه الضياء العظيم(١). وكان شأن الملك يرتفع كل يوم، فلما صارت السنة الثامنة والعشرون من حكمه، ولم يصب الشر أحدا ببابه، علم باريد بأمر بلاطه، وقال له كل شخص فى الخفاء : لقد اصطفى ملك العالم مغنيا (اسمه سركش) لو قارنوك به لجعلوك تاجا على رأسه .(٢)

فلما سمع الرجل ذلك جاش فيه الحرص، ولو أنه لم يكن فى حاجة إلى شىء، ورحل عن بلده إلى بلاط الملك، وأخذ يراقب المغنين.(٣)

وعندما سمعه سركش وحار فى غنائه، أظلم قلبه حسرة، وذهب إلى الحاجب، وأغدق عليه الأموال، وقال له: بالباب مغن يبزنى بشبابه وفنه، فلا ينبغى أن يمثل أمام كسرى، لأننى صرت هرما وهو فى مقتبل العمر .فلما سمع الحاجب ذلك من سركش، أغلق الطريق على المطرب الحديث.(٤)

---

(١) یکی مطربی بود سرگش بنام — برامشگری در شده شاد کام
همی آفرین خواند سرگش برود — شهنشاهرا داد چندی درود
بزرگان برو گوهر افشاندند — که فر بزرگش میخواندند
(٢) همی هر زمان شاه برتر گذشت — چو شد سال شاهیش بربیست وهشت
کسی را بند بردرش کار بد — ز درگاه أگاه شد باربد
بدوگفت هرکس که شاه جهان — گزیدست رامشگری در نهان
که گر باتو اورا برابر کنند — ترا برسر سرگش افسر کنند
(٣) چو بشنید مرد آن بجوشید آز — وگرچه نبودش بچیزی نیاز
زکشور بشد تا بدرگاه شاه — همیکرد رامشگران را نگاه
چو بشنید سرکش دلش تیره گشت — بزخم سرود اندرو خیره گشت
(٤) بیامد بنزدیك سالار بار — درم کرد ودینار چند نثار
بدو گفت رامشگر بر درست — که از من بسال وهنر برترست
نباید که درپیش خسرو شود — که ما کهنه گردیم واو نو شود
ز سرگش چو بشنید دربان شاه — رامشگر تازه بربست راه
(الشاهنامة حـ ٥ خلاصة الأبيات ٥٧٤٢ ٥٧٧٩)

واستولى اليأس على باربد، وقصد بستانا للملك، كان يذهب إليه في عيد النوروز، وحصلت بينه وبين البستاني ألفة، فمكنه من الدخول إلى البستان، واعتلى شجرة سرو كثيرة الأوراق، تشرف على مجلس الملك. وكان باربد قد أعد ثيابا كلها خضراء، واصطحب بربطا أخضر. (١) ولما غربت الشمس، وظهر الشفق اللازوردى، رفع العازف عوده على السروة، وكان قد أعد نشيدا ملكيا، فغناه بصوت شجى على اللحن المسمى الآن (داد آفريد)، فتعجب منه الجميع، وتضاربت فيه أقوالهم. وأخذ به سرگش وصار كالمذهول وعرف لمن يكون هذا اللحن ولكنه صمت. (٢) وأمر الملك الأعيان أن ابحثوا فى أرجاء المحفل (عن صاحب الصوت) فأطالوا البحث، ورجعوا إلى الملك (بدونه). (٣)

وقال سرگش الماكر : ليس عجيبا من بخت الملك ، أدام اللهّ رأسه وتاجه، أن يغنى له الوردِ والسرو. (٤)

---

(١) همه جامها سبزگرد ... همان بربط ورود ونگ ونبرد

(٢) بدانگه كه خورشيد برگشت زرد ... همى بود تاگشت شب لا جورد

زننده بدان سرو برداشت رود ... همان ساخته خسروانى سرود

سرودى بآواز خوش بركشيد ... كه اكنون خوانى تو «داد آفريد»

بماندند يكسر همى در شگفت ... همى هر كس راى ديگر گرفت

ازان زخمه سرگش چو بيبهوش گشت ... بدانست كان كيست خاموش گشت

(الشاهنامة جـ ٥ الأبيات ٥٧٨٦ ٥٧٩١)

(٣) بدان نامداران بفرمود شاه ... كه جوئيد سرتاسر اين چشنگاه

فراوان بجستند وباز آمدند ... بنزديك خسرو فراز آمدند

(الأبيات ٥٧٩٣ ٥٧٩٤)

(٤) جهانديده سرگش سخن برگرفت ... كه از بخت شاه اين نباشد شگفت

كه گردد گل وسرو رامشگرش ... كه جاويد بادا سر وافسرش

(الأبيات ٥٧٩٥ ٥٧٩٦)

وأحضر الساقى كأسا أخرى، فلما أخذها الملك من ذلك المليح، أعد العازف عوده ثانية، ورفع عقيرته فجأة بأغنية فى لحن آخر من ألحانه يسمى (پيكاركرد)، ولما غناه المطرب وسمعه الملك، شرب عليه كاسه، وأمر بالبحث عنه فى الحديقة كلها وإحضاره.(١) وانبعث صوت الغناء مرة ثانية، وعزف (باربد) لحنا آخر على العود، يسمى الآن (سبزدر سبز) فسحر الناس. ولما سمعه پرويز هب واقفا، وطلب من البستانى كأسا بها «من» من النبيذ، شربها دفعة واحدة(٢)، (وقال: ما هذا غناء ملك ولا شيطان!).

ابحثوا عنه فى الحديقة، وفتشوا الروض والبستان يمينا ويسارا، (واحضروه) لأملأ فمه وصدره بالجواهر، وأجعله رئيسا للعازفين.(٣)

---

(١) بياورد جامى دگر ميگسار — چو از خوب رخ بستد آن شهريار
زننده دگر گون بياراست رود — پر آرود ناگاه ديگر سرود
كه «پيكار گرد» ش هميخواندند — چنين نام از آواز او راندند
چون آن رامش گفت وخسرو شنيد — بآواز او جام مى در گشيد
بفرمورد كاين را بجاى آوريد — همان باغ يكسر بپاى آوريد
(الأبيات ٥٨٩٧ ٥٨٠١)

(٢) برآمد دگر باره بانگ سرود — دگر گونه بر ساخت آواى رود
همى سبز خوانى كنون — بدينگونه سازند مردان فسون
جو بشنيد پرويز بر پاى خاست — يكى جام مى گلشن وآى خواست
كه بود اندر آن جام يكمن نبيذ — بيكدم مى روشن اندركشيد
(الأبيات ٥٨٠٥ ٥٨٠٨)

(٣) بجوئيد در باغ تا اين كجاست — همه باغ وگلشن چب ودست راست
دهان وبرش پر زگوهر كنم — بر اين رود سازانش مهتر كنم
(الأبيات ٥٨١١ ٥٨١٢)

فلما سمع المغنى كلامه ووعوده الطيبة، نزل عن السروة، وأخذ يتقدم إليه فى هدوء ووقار، وسجد بين يديه، فقال له الملك : من أنت ؟ خبرنى.[١] (فحكى له باربد قصته، وفرح الملك برؤيته).

وأخذ الملك يشرب على غنائه كأسه الياقوتية، حتى غلبه النوم، وكان قد ملأ فمه بالدر الثمين، وصار باربد ملك المغنيين، ومن العظماء المشهورين.[٢]

والواقع أن باربد كان عصب الموسيقى فى العصر الساسانى، وقلبها النابض بالحياة كل يوم؛ فقد كان مطربا مجيدا وموسيقيا بارعا اخترع كثيرا من الألحان والأصوات الموسيقية التى لا يزال كثير منها مستعملا حتى اليوم، ويقول كرستنسن إن هذا الموسيقار العظيم أثر تأثيرا بالغا فى فن الموسيقى الساسانية، الذى هو المصدر الرئيسى الذى أخذت عنه الموسيقى العربية والفارسية أيام الإسلام، وقد ترك آثارا ربما بقيت حتى اليوم فى الشرق الإسلامى الذى يبدو محافظا جدا على هذا الفن.[٣]

---

(١) چو بشنيد رامشگر آواى اوى — همان خوب گفتار دمساز اوى
فرود آمد از شاخ سروسهى — همى رفت بارامش وفرهى
بيامد بماليد برخاك روى — بدو گفت خسرو چه مردى بگوى
(الأبيات ٥٨١٣ ٥٨١٥)

(٢) بر آواز او شاه مى بركشيد — همان جام ياقوت برسر كشيد
بدينگونه تاسر سوى خواب كرد — دهانش پر از در خوشاب كرد
بشد باربد شاه رامشگران — يكى نامدارى شد از مهتران
(الشاهنامه جـ٥ الأبيات ٥٨٢١ ٥٨٢٣)

(٢) كرستنس الترجمة العربية ص ٤٦٦ .

ألحان باربد :

تنسب إلى باربد مجموعات كثيرة من الألحان والأصوات منها : الطرق الملوكية السبعة التى يسميها العوفى «نواء خسروانى»،[١] وهى سبعة أصوات لكل منها إيقاع خاص.[٢] ويقال أن باربد وضع لحنا لكل يوم من أيام الأسبوع، وهى الألحان السبعة التى عرفت فى كتب الموسيقى والتاريخ الإسلامى بالطرق الملوكية.[٣] كما وضع لحنا لكل يوم من أيام الشهر الثلاثين، وهذه الألحان هى المعروفة بألحان باربد الثلاثين، وقد ورد ذكرها مرقمة فى «برهان قاطع» باستثناء سبعة وردت دون ذكر أرقامها، وهذه الألحان هى :

اللحن الأول	: آرايش خورشيد	(زينة الشمس)
« الثانى	: ساز نوروز	(لحن النوروز)
« الرابع	: باغ شيرين	(بستان شيرين)
« الخامس	: تخت طاقديسى	(تخت طاق الديس)
« السادس	: حقه كاوس	(جعبة كاوس)

---

(١) «لباب الالبب» محمد عوف (طبعة براون) ليدن ١٣٢٤ هـ ١٩٠٦م جـ٢ ص ٢٠ ،و «جوامع الحكايات» محمد عوف (طبعة بهار) تهران ١٣٢٤هـ، ص ١٣٢.

(٢) «تاريخ ادبيات» همائى جـ١ ص ٢١٣ ، ٢٨٤ .

(٣) «وردت فى مروج الذهب بعضها محرف على النحو التالى ، وتصحيحه ما بين الأقواس : سكاف (سكافه) ، بهر ، امرسه ، ماداروستان (ماذرستانى)، سابكاد (سايكاد)، سسم (ششم)، خوبران (جويران) : انظر «مروج الذهب» جـ٢ ٤٥٥ ، «چهرهء شيرين» طلعت بصارى، جندى شاپور ١٣٥٠هش ، ص ٤٩٥ - ٤٩٦» .

اللحن السابع : غنچه كبك درى (برعمة حجل الوادى)

« الثامن : رامش جان (راحة الروح)

« التاسع : سبزاندر سبز (الأخضر فى الأخضر)

« العاشر : سرو ستان (بستان السرو)

« الحادى عشر : سروسهى (السرو الفارع)

« الثانى عشر : شادروان مرو اريد (سرادق اللؤلؤ)

« الرابع عشر : شب فرخ (الليلة المباركة)

« السابع عشر : گنج كاو (كنز الثور)

« التاسع عشر : كين ايرج (ثأر ايرج)

« العشرون : كين سياوش (ثأر سياوش)

« الحادى والعشرون : ماه بركوهان (القمر على الجبال)

« الثانى والعشرون: مشك دانه (حبة المسك)

« الخامس والعشرون : قفل رومى (القفل الرمى)

« السادس والعشرون : ناقوسى (الناقوسى)

« السابع والعشرون : فرخ روز (اليوم المبارك)

« الثامن والعشرون : نوشين باده (الشراب السائغ)

« التاسع والعشرون : نيمروز (منتصف النهار)

« الثلاثون : اورنگى (لحن العرش)

« الحادى والثلاثون : كيخسروى . وقد ورد ذكره فى برهان قاطع وقيل عنه إنه زيد على ألحان باربد الثلاثين، لأنها بقول البعض ثلاثون وبقول البعض الآخر واحد وثلاثون . (١)

---

(١) انظر أيضاً : «چهرهء شيرين» ص ٤٩٩ .

ويضاف إلى هذه الألحان المرقمة الأربعة والعشرين : سبعة ألحان ورد ذكرها فى برهان قاطع منسوبة إلى باربد، بعضها بدون أرقام، والبعض الآخر يحمل أرقاما مكررة، وهى گنج عروسى، وگنج كاوس ، گنج باد آورد، ومرواى نيك، ومهر گانى ، ونخجير گان، وشبديز .(١)

وقد ذكر النظامى الكنجوى أيضاً ألحان باربد الثلاثين فى قصة خسرو وشيرين وهى تتفق فى معظمها مع جاء فى برهان قاطع، باستثناء ثلاثة هى : گنج سوخته، ومشكويه، وشبديز . وقد جمع همائى الأبيات التى ورد فيها ذكر هذه الألحان فى قصة خسرو وشيرين للنظامى ، بعد أن رجع إلى عدد من النسخ القديمة والجديدة واستوثق منها.

وتقول الدكتورة طلعت بصارى فى كتابها(جهرهٔ شيرين) إن الأصوات الموسيقية فى العصر الساسانى بلغت مائة وثمانية وأربعين صوتا، أثبتتها على النحو التالى :

---

(١) «لم يرد فى برهان قاطع ذكر شبديز على أنه لحن من ألحان باربد الثلاثين، ومن المعروف أن باربد وضع هذا اللحن لخسرو پرويز فى حادثه موت حصانه المشهور المسمى بهذا الأسم . وقد نظم خالد بن فياض قصة موت شبديز فى شعر عربى يقول فيه :

حتى إذا أصبح الشبديز مجندلا
وكان ما مثله فى الناس من مركوب
ناحت عليه من الأوتار أربعة
بالفارسية نوحا فيه تطريب

(انظر : «همائى» جـ١ ص ٢١٤) . وأغلب الظن أن إضافة هذا اللحن هى التى أحدثت اللبس عند البعض وجعلتهم يقولون إن ألحان باربد واحد وثلاثون لحنا»

آئین جمشید، آرایش خورشید، آزادوار، ارجنه، اشکنه، افسر بار، افسر سگزی، انگبین، اورنگی، باخرز، بادنوروز، باده، باروزنه، باغ سیاوش، باغ شهریار، باغ شیرین، بسته، بسکنه، بندرشهر، بوسلیك، بهار بشکند، بهمجنه، بوارتیر، پالیزبان، پرده خرم، پرده زنبور، پیك گرد، تخت اردشیر، تخت طاقدیسی، تکاو، تیزی راست، تفنگج، جویران، چغانه، چکاوك، چکك، حقهء کاوس (حقهء کاوسی)، خسرو خسروانی، خما خسرو درغم، دل انگیزان، دنه، دیرسال، دیو رخش (دیف رخش)، راح، روح، راست، رامش جان (رامش جهان)، رامش خوار راه گل، راه ما وراء النهری، راهوری، روشن چراغ، ره جامه دران، زغ، زنگانه، زیر افکن(زیرافکنده)، زیر بزرگان، زیر خرد، زیر قیصران، سازگری، ساز نوروز، سایگاه (سه گاه)، سبز بهار، سبز در سبز (سبزه اندر سبزه)، سپاهان، سپیدان، ستا، سرانداز، سرکش، سروبستان، سرود پارسی، سرود سپاه، سروستا، سروستان، سروسهی، سیاوشان، سیستم. شادباد، شادروان مروارید، شاور، شاهی، شباب، شبدیز، شب فرخ، شنج، شکر توپن، شهرود، شیشم، عراق، عشاق، غنچه، فرخ روز، قالوس، قفل رومی، قیصران، کاسه گری، کبك دری، کیخسروی، کین سیاوش، گاوی زنه، گل، گازار، گل نوش، گنج باد آورد، گنج ساخته، گنج فریدون، گنج کاروان، گنج گاو، گنج وار، مادروستان (ماهروشنان)، ماده، ماه برکوهان، مروای نیك، مشك دانه، مشك مالی، مشکویه، مویه زال، مهربانی، مهرگان بزرگ، مهرگان خرد، مهرگانی، می بر سربهار. ناز نوروز، ناقوسی، نخچیر گان، نورا، نوبهاری، نوروز بزرگ، نوروز خارا، نوروز خردك،

نوروز كيقباد، نوش ،نوشين باده، نوش لبينان، نهاوندى، نهفت، نى برسربهار، نى برسرشيشم، نى برسركسرى، نيم راست، نيم روز، هفت گنج، ناز شيرين، باغ سياوشان.(١)

ينما ذكر همائى أن باربد- بالإضافة إلى مامر ذكره من الأصوات والألحان - قد وضع لأيام السنة الأبستاقية - باستثناء الخمسة المسترقة(٢)، ثلثمائة وستين لحنا، شاع منها فى كتب الموسيقى والأدب واللغة، وعلى ألسنة الشعراء بعد الإسلام من أمثال النظامى، والمنوچهرى، عدد من الألحان والنغمات والأصوات المعروفة.(٣)

الدلالات الحضارية فى موسيقى باربد:

إذا استعرضنا الأصوات والألحان التى ابتدعها باربد، نجد أن بعضها فى مدح الملك وذكر كنوزه والتخت والحدائق والسرادقات ، مثل :

كيخسروى (اللحن الملكى)، گنج عروسى (٤) (الكنز

---

(١) «چهرهٔ شيرين» ص ٤٩٥ ، ٤٩٦ .

(٢) تسمى : خمسهٔ دزديده.

(٣) «همائى» جـ١ ص ٢١٣ .

(٤) «گنج عروسى» : لحن من ألحان باربد الثلاثين، واسم الكنز الأول من كنوز خسرو پرويز الثمانية، بقول برهان قاطع، و«گنج بادآورد» اسم الكنز الثانى، ويقال إنه عندما وقع هذا الكنز فى يدپرويز وضع له باربد هذا اللحن وعرفه. أما باقى الكنوز فهى : الثالث : گنج ديبا ، والرابع : گنج آفراسياب، والخامس: گنج سوخته، والسادس : گنج خضرا ، والسابع گنج شاد رود، والثامن : گنج گاو .

العروسى) گنج باد آورد (الكنز الذى جلبته الريح) ، اورنگى (لحن العرش) ، تخت طاق ديسى[١] (تخت طاق الديس) ، باغ شيرين (بستان شيرين) ، وشادروان مرواريد[٢] (سرادق اللؤلؤ) .

وبعضها فى القوانين وسجلات أعمال الملوك والأبطال وثأرهم من أعدائهم ، مثل :

آئين جمشيد (قانون جمشيد) ، كين ايرج (ثأر ايرج) ، كين سياوش (ثأرسياوش)

والبعض الآخر فى الربيع ومظاهر الطبيعة والأعياد والشراب ، مثل :

نوبهارى (اللحن الربيعى) ، سروسهى (السروالفارع) ، سروستان (بستان السرو) ، سبزاندر سبز (الأخضر فى الأخضر) ، آرايش خورشيد (زينة الشمس) ، ماه بركوهان (القمر فوق الجبال) ، ساز

---

(١) «طاق ديس» : هو القبة أو البناء الذى كان قد بناه افريدون ، وزاد فيه من جاء بعده من الملوك إلى أن جاء الإسكندر وهدمه وبدد أجزاءه . وكان كبراء الفرس وسراتهم يحتفظون بهذه الأجزاد ، فجمعها خسرو پرويز وحشد لها مهرة الصناع من مختلف البقاع ، فأعادوا بناءه على الصورة التى كان عليها من قبل (انظر وصفه فى «الغرر» ص ٦٩٨ - ٦٩٩ ، «الشاهنامه» تحقيق عزام جـ٢ ص ٢٣٩ - ٢٤٠) .

(٢) «شادران مرواريد» يتكون من كلمتين : «شادروان» بمعنى سرادق أو خيمة ، «مرواريد» بمعنى لؤلو ، ويقال إن اسم هذا اللحن كان يقتصر على الجزء الأول لأن باربد كان يؤلفه فى السرادق الملكى ، فلما انتهى منه عزفه لخسرو پرويز فأعجب به وأمر بنشر طبق من اللؤلؤ عليه ، ومن هنا أضيفت كلمة مرواريد إلى الإسم (برهان قاطع) .

نوروز (لحن النوروز)، مهرگانى[١] (المهرجانى)، نوشين باده (الشراب السائغ).

وهناك مجموعة أخرى فى الحيوانات والطيور، مثل : شبديز (لحن شبديز)، مرغك (الطائر الصغير)، غنچهء كبك درى (برعمة حجل الوادى) .

ولا شك أن المتأمل فى هذه الألحان والأصوات التى تخلفت عن عصر خسرو پرويز والتى وضعها باربد، يجد لها دلالات معينة؛ فهى من ناحية تعطينا فكرة عن نوع الحياة التى كان يحياها الملوك وطبقات الشعب فى ذلك العصر، وتصور لنا مظاهر الحضارة فى فترة تعتبر من أزهى العصور فى تاريخ الحضارة الفارسية، وهى من ناحية أخرى تطلعنا على مدى تعلق الفرس بالموسيقى والغناء وإجادتهم لهذه الفنون منذ القدم، كما تدلنا على القدرات الخارقة التى كان يتمتع بها ذلك العبقرى الفارسى فى مجال الموسيقى .

نهايــة باربد :

لعله من المؤسف حقا أن تكون نهاية ذلك الموسيقى الفذ على تلك

---

(١) «سازنوروز» ، «مهرگانى» : النوروز والمهرجان من الأعياد الفارسية القديمة، وأكبرهم النوروز، وهو عيد رأس السنة الفارسية الذى يقع فى اليوم الأول من شهر «فروردين» الموافق ٢١ مارس (آذار) أى أول فصل الربيع. وقد جمع أبو نواس بين هذين العيدين فى هذا البيت :

بحق المهرجان ونوكروز　　　وفرخروز ابسال الكبيس

(انظر : «النوروز وأثره فى الآدب العربى، فؤاد الصياد، بيروت ١٩٧٢، ص ١٣

الصورة المحزنة التى اختارها لنفسه، والتى صورتها لنا الشاهنامة بصورة تدعو إلى الإعجاب بما فيها من وفاء نادر من ناحية، وتثير الحزن والشجن على صاحبها من ناحية أخرى، فقد ذكر الفردوسى أن باربد لما علم بما حل بمليكه خسرو پرويز بعد وقوعه فى الحبس ، ذهب إليه، ولما رآه فى محبسه أخذ ينوح ويبكى ويندب مجده وملكه وتاجه وتخته وقصوره، وأخذ يدعو على شيرويه الذى كان السبب فيما آل إليه حال أبيه ، وأقسم بالله وباسم خسرو وبالنوروز والشمس والربيع أن لا يمس العود بعد ذلك، وأحرق كل آلاته وقطع أصابعه الأربعة[١]، وإن كان الثعالبى قد ذكر لنا نهاية أخرى

---

(١) چو آگاه شد باربد ز آنكه شاه
بپراخت بيراى وبيكام گاه
ز جهرم بيامد سوى طيسفون
پر از آب مژگان ودل پر زخون
بيامد بر آن خانه اورا بديد
شده لعل رخسار او شنبليد
زمانى همى يود در پيش شاه
خروشان بيامد سوى بارگاه
بدلش آتشى مهراو بر وفروخت
زتيمار خسرو دل وجان بسوخت

وترجمته :
- حين علم باربد بأن الشاه تخلى عن التخت مرغما .
- جاء من «جهرم» إلى «طيسفون»، بأهداب مخضلة بالدموع وقلب دام.
- آتى تلك الدار فرآه وقد صارت شقائق خده شنبليدا أصفر .
- وظل مدة لدى الشاه، وجاء صارخا إلى الحضرة.
- وقد اشتعلت فى قلبه نار حبه. واحترق قلبه وروحه حزنا وعطفا على خسرو .

لباربد، وهى أنه مات مسموما بإيعاز من (سرگش) .

بســــازد نوحـــــه بـــآواز رود
به بربط همی مویه زد باسرود
همی گفـت شاها ردا خـسروا
بزرگا سترگا دلاور گوا
کجات آن بزرگی وآن دسـتگاه
کجات آن همه تخت وفر وکلاه
کجات آن چنان برز وبالای تاج
کجات آن همه یاره وتخت عاج
کجات آن شبستان ورامشگران
کجات آن در وبارگاه وسران

وترجمته

ـ وكان ينوح على صوت العود، ويبكى ويغنى على البربط .
كان يقول : أيها الشاه، أيها الكريم، أيها الملك ! أيها العظيم، أيها الكبير، أيها الشجاع، أيها البطل !
أين عظمتك وأين دولتك ؟ أين كل مالك من تخت وجلال وتاج ؟
أين ضياعك وتاجك الرفيع ؟ أين كل مالك من الأساور والتخت العاجى ؟
أين حرمك ومطروبك ؟ أين سدتك وبلاطك وقوادك ؟

بيـــزدان وجـــان تو ای شــــهريار
بنوروز ومهر وبخرم بهار
اگردست من زين سپس نيز رود
بازد بمـن بـــر مـباد درود
بســوزم همـــه آلــت خويـــش را
بدان تانبيم بداندیـــش را
ببريد هر چـــار انگـشت خويش
بريده هميداشت در مشت خويش

الآلات الموسيقية فى العصر الساسانى:

عرف الفرس من الآلات الموسيقية فى العصر الساسانى عددا كبيرا، يرجع اختراع بعضها إلى ما قبل ذلك، مثل : البربط (١) والصنج(٢) (چنگ)، فيقال إنهما من اختراع الفرس القدماء، والبعض الآخر كان متداولا فى العصر الساسانى، مثل الناى، والطنبور(٣)

چو در خانه شد آتشى برفروخت

همه آلت خويش يكسر سوخت

(الشاهنامه جـ٥ - شيون باربد برخسرو)

وترجمته :

- قسما بلله وحياتك أيها الملك، وبالنوروز والشمس والربيع النضير :

- إذا امتدت يدى، بعد ذلك، للعزف، لا كان على تحية وسلام.

- سأحرق كل آلاتى حتى لا أرى عدوك !

- وقطع أصابعه الأربعة، .. قطع ما كان له فى كفه،- وحين دخل منزله أشعل النار وأحرق كل آلاته .

(١) البربط : من أهم آلات الآلات الموسيقية، ويعرف حاليا باسم «تار» وهو آلة من ذوات الأوتار، ويقال إن السبب فى تسميته بهذا الاسم أنه يشبه صدر البط (بربط)، ويقول آخر إنه سمى كذلك لأنه يوضع على الصدر عند العزف وكان للبربط فى البداية أربعة عشر وترا (انظر : «همائى» جـ١ ص ٢٢١) .

(٢) «الصنج» معرب چنگ : من الآلات الكثيرة الأوتار، بعضه يتكون من أربعة وعشرين وترا، ومنه ما تزيد أوتاره عن ذلك أو تقل (همائى ص ٢٢١) وكان (الجنك) من أهم الآلات الموسيقية عند قدماء المصريين وأقدم االات الوترية لديهم (انظر : «موسيقى قدماء المصرين» ص ٢١) .

(٣) «الصنبور» : آلة وترية يقال إنها وترية يقال إنها كانت فى البداية من وترين ووصلت أوتارها الآن إلى ستة، وهى شبيهة بذيل الحمل، ولذا تعرف أيضا باسم «دنب بره».

والعود، والرباب، والكمانجة، والون[١] والزنج، والغرك (غچك) وغير ذلك .

وقد ذكر «خوش آرزو»[٢] أسماء عدد من الآلات الأخرى التي تنسب إلى العصر الساسانى منها : الوين كنار (السنطور)، والمستاك، والدمبلك، والرسن، والزنجير، وشيشك، وكبيك.[٣]

وكانت بعض هذه الآلات تروج فى منطقة ما أكثر منها فى المناطق الأخرى، ففى حدود فارس كان الأكثر استعمالا : البربط والصنج، وفى طبرستان والديلم : الطنبور، وفى خراسان نوع من الصنج له سبعة أوتار ويسمى «الزنج».[٤] وقد انتقل كثير من هذه الآلات إلى العرب بعد الإسلام.

وهكذا نرى أن الموسيقى والغناء قد ازدهرا فى العصر الساسانى معبرين عن حضارة الفرس قبل الإسلام .

---

(١) «الوان» آلة وترية عبارة عن عصا من الخشب يمد عليها وتر من المعدن (انظر «همائى» جـ١ ص ٢٢ ، حـ٢ ص ١٩٩) .

(٢) «خوش آروز» كان غلاما من أبناء رؤساء الدهاقين، مختصا بخدمة خسرو پرويز، ومن أعرف الناس بتطييب الطعوم وتنعيم الجسوم، وأوصفهم للملاهى. (انظر : «الغرر» ص ٧٠٥ ، ٧٠٦)

(٣) انظر «التقاء الحضارتين» ص ٦٧ .

(٤) انظر «همائى» جـ٢ ص ١٠٠ .

الفصل الثانى

انتقال الموسيقى الفارسية إلى العرب
قبل الإسلام

الفصل الثانى
انتقال الموسيقى الفارسية إلى العرب قبل الإسلام

الغناء العربى القديم :

الغناء قديم فى العرب قدم الشعر فيهم، وما من شك من أن العرب، كغيرهم من الشعوب، قد عرفوا الغناء فى عهودهم القديمة، فالغناء ظاهرة إنسانية عامة يشترك فيها الناس جميعاً، ولا يوجد شعب من الشعوب إلا وله غناؤه الخاص الذى يترنم به.

على أن الغناء عند شعب قد يختلف فى سماته عن غيره من ألوان الغناء عند الشعوب الأخرى، لأن عوامل البيئة تلعب دورا مهمًا فى تكييف النشاط البشرى للشعوب، وتطبعه بطابع خاص تنعكس آثاره فيما يصدر عنهم من المعتقدات والمعارف والفنون.

وبيئات الشعوب تختلف فى طبيعتها الجغرافية وظروفها الاقتصادية ونظمها الاجتماعية، وما يكون فى البيئات الحضارية من مظاهر الحضارة يختلف عما يكون فى البيئات البدوية، ومن ثم تتفاوت الفنون عند الشعوب فى درجات رقيها أو تخلفها، تبعاً للبيئة التى تنشأ فيها، فالفن هو المرآة التى تنعكس فيها حضارات الشعوب بكل خصائصها ومقوماتها .

وقد كان للبيئة العربية أثرها فيما ظهر عند العرب من فنون أبرزها الشعر وما ارتبط به من غناء؛ فالصحراء بأرجائها الفسيحة المنبسطة، وطبيعتها التى تنساب فى لحن رتيب ونغمة واحدة متشابهة متكررة جعلت أهلها يتغنون بنوع واحد من القول ونغمة واحدة من النغم، فنظموا الشعر، وساووا بين أبياته، وناسبوا بين أجزاء الأبيات، وكرروا

التفعيلات، وشابهوا بين القوافى، وبدأوا بالرجز يرتجلونه ارتجالا لبساطة تفاعيله ويسر تناوله.

والحياة فى الصحراء وما فيها من وحشة وانفراد دعت العربى إلى تلمس أسباب الأنس ومن أهمها الغناء، والأبل وهي مجهدة فى أسفارها الطوية كانت فى حاجة إلى ما يبعث فيها النشاط، فكان يلزم لها الحداء، على أن فى حركة مشيها إيقاعا علم العرب فى البادية كيف يتابعونه بأصواتهم وترنيمهم، فكان أن ظهر بينهم الحداء.

وكان الترنم بالشعر أول أنواع الغناء فى الجاهلية، يقول ابن خلدون فى حديثه عن الغناء عند العرب : إنه كان لهم، أول ما كان، فن الشعر والموسيقى الكامنة فى التناسب بين أجزاء أبيات الشعر ... «ثم تغنى الحداة منهم فى حداء إبلهم، والفتيان فى فضاء خلواتهم، فرجعوا الأصوات وترنموا وكانوا يسمون الترنم إذا كان بالشعر غناء». (١)

وجاء فى حديث عمر بن الخطاب ﷺ للنابغة الجعدى أنه قال له:

«أسمعنى بعض ما عفا الله لك عنه من غنائك، يريد من شعرك». (٢)

وقد عرف العرب نوعين من الترنم، أولهما : النوع الخاص بالشعر الذى أشار إليه ابن خلدون، والثانى: التغبير (٣) الذى كانوا يستعملونه فى إنشاد ما هو غير الشعر .

---

(١) «مقدمة ابن خلدون» (طبعة دار الفكر)، جـ ١، ص ٣٣٨ .
(٢) «العقد الفريد» جـ ٤، ص ٩١ .
(٣) التغبير : تهليل أو تردد صوت بقراءة أو غيرها. ويقول أبو اسحاق الزجاجى إن التغبير سمى تغبيراً لأنه وضع على أنه فى الغابر، وهو الباقى، أي يرغب فى نعيم الجنة وما يعمل للآخرة. (انظر العمدة جـ ٢ ص ٢٩٧).

وأما الحداء فهو أشعار فى مقطوعات قصيرة على وزن الرجز، وكان العرب يغنون به إبلهم ويشدون به فى أسفارهم ورحيلهم، ويستسقون على ألحانه، فكان بمثابة الغناء الشعبى لهم جميعاً.

وقد ذكر ابن رشيق أن أول من رجع الحداء «مضر بن نزار» وكان قد سقط عن جمل فانكسرت يده فحملوه وهو يقول : وايداه ، وايداه ، وكان أحسن خلق الله جرما وصوتا ، فأصغت الأبل إليه وجدت فى السير، فجعلت العرب مثالا لقوله : هايدا هايدا، يحدون به الإبل .(١)

ولم يزل الحداء فى العرب فى زمن النبى ﷺ ، وورد عن أنس أن النبى (صلعم) كان يحدى له فى السفر، وكان أنجشة يحدو بالنساء، وكان البراء بن مالك يحدو بالرجال، فقال رسول الله (صلعم) «يا أنجشة رويدك سوقك بالقوارير» .(٢)

غير أن الغناء عند العرب فى الجاهلية لم يقتصر على الترنم بالشعر والحداء فقد ظهرت فيهم أنواع من الغناء ذكرها ابن رشيق فى قوله : «وغناء العرب قديما على ثلاثة أوجه : النصب والسناد والهزج» .(٣)

ويبدو أن النصب كان أقدم هذه الأنواع الثلاثة، فالمسعودى يقول : «ولم تكن قريش تعرف من الغناء إلا النصب حتى قدم النضر بن الحرث بن كلده بن قصى وافدا على كسرى بالحيرة فتعلم ضرب العود والغناء عليه فقدم مكة فعلم أهلها فاتخذوا القينات» .(٤)

---

(١) «العمدة» جـ٢ ، ص ٢٧٦ .
(٢) «إحياء علوم الدين» الغزالى، جـ٢، ص ٢٤٢ (القاهرة ١٩٥٨) .
(٣) النصب من النصب، وهو كل ما نصب وعبد من دون الله، والأنصاب هى الأوثان، وفى الحديث : كلهم كان ينصب أى كان يغنى غناء النصب.
(٤) «العمدة» جـ٢، ص ٢٩٦ .

وهناك اختلاف حول النصب والحداء : أيهما أسبق ؟ فالمسعودى يقرر أسبقية الحداء فيقول : «وكان الحداء أول السماع والترجيع فى العرب ثم اشتق الغناء من الحداء وتحن نساء العرب على موتاها» .

بينما يذهب ابن رشيق إلى أن النصب أقدم من الحداء ، ومنه كان أصل الحداء كله ، ويعرف النصب بأنه غناء الركبان والفتيان .

أما ابن خلدون فقد جمع بين النوعين وجعل غناء الحداة وغناء الفتيان ضربا واحدا فهو يقول : «ثم تغنى الحداة منهم فى حداء إبلهم ، والفتيان فى فضاء خلواتهم ، فرجعوا الأصوات وترنموا» .(١)

وقد لفت هذا التضارب فى الأقوال أنظار الباحثين فى هذا المجال ، فتصدوا لمناقشتها ، بعد أن رجعوا إلى تعريفات القدماء للحداء والنصب ، وانتهى بعضهم إلى القول بأن الظاهر أن النصب والحداء ضربان متقاربان يكاد تقاربهما أن يوحد بينهما ، وأن الخلاف بين الروايات بشأنهما لا يعدو أن يكون اختلافا فى اللفظ والتسمية ، فلا يكاد المرء يخرج من التعريفات لهذين النوعين بمميز يفرق معالمهما أن تختلط ، ولكنه يحس أنه قد يُعنى بهما ضرب واحد من الغناء أو ضربان متقاربان أشد القرب ، تفرع أحدهما عن الآخر وتطور تطورا يسيرا يجعله أرق وأعذب ، وأن النصب قنطرة تتوسط الحداء والغناء ، اجتازها الغناء العربى فى انتقاله من الحداء الساذج الغليظ إلى الغناء الفنى المصنوع .(٢)

ونخرج من هذا بأن النصب كان الحداء ذاته ، أو أنه ضرب شبيه به ،

---

(١) راجع : «مروج الذهب» جـ٢ ص ٤٥٦ ، «العمدة» جـ٢ ص ٢٩٦ ، «المقدمة» جـ١ ، ص ٣٣٨ .

(١) «القيان» ص ٩٥ - ٩٧ .

وهو بلا شك ضرب ساذج بدائى من ضروب الغناء، كان يتغنى به الركبان والفتيان، ويستعينون به على قطع المفاوز والأعمال الشاقة كالاستقاء.

وفيما يتعلق بالنوعين الآخرين، وهما السناد والهزج، فقد ثار حولهما الجدل والنقاش أيضاً. ويزعم «فارمر» استناداً إلى ما جاء فى عبارة المسعودى من «أن قريشا لم تكن تعرف من الغناء إلا النصب حتى قدم النضر بن الحارث من العراق وافدا على كسرى فتعلم ضرب العود والغناء عليه» : أن العرب لم يعرفوا فى الجاهلية إلا نوعين من الغناء هما النصب والنواح. وأن السناد والهزج كانا بلا شك ضربين جديدين استحدثا بعد الإسلام ولا سيما فى آخر عصر الخلفاء الراشدين بالغناء المتقن، أى الغناء الفنى المتطور الذى يعتمد على الإيقاع لا على العروض.

وقد بنى فارمر رأيه على أساس خاطئ لأن المسعودى فى نفس الموضع الذى وردت فيه العبارة التى اعتمد عليها يقول «وكان غناؤهم النصب ثلاثة أجناس : الركبانى، والسناد، والهزج» .[١]

وهذا يتفق مع ما ورد فى جميع المصادر من أن العرب عرفوا فى الجاهلية غير الحداء ثلاثة أنواع هى النصب والسناد والهزج.

وقد بين ابن رشيق أصول هذه الأنواع ومخارجها فى العروض فى قوله :

فأما النصب فغناء الركبان والفتيان، .. ومنه كان أصل الحداء كله، وكله يخرج من أصل الطويل فى العروض.

---

(١) «مروج الذهب» جـ٢ ، ص ٤٥٦ .

وأما السناد فالثقيل ذو الترجيع، الكثير النغمات والنبرات، وهو على ست طوائف : الثقيل الأول وخفيفه، والثقيل الثانى وخفيفه، والرمل وخفيفه.

وأما الهزج فالخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار فيطرب ويستخف الحليم .[١]

وتنتهى من هذا إلى أن غناء العرب القديم، قد بدأ بذلك النموذج الساذج الفطرى الذى لا يبعد أن تتفطن له الطباع من غير تعليم شأن البسائط كلها .[٢] ثم لم يلبث هذا الغناء البدائى أن تطور إلى نوع أرقى تمشيا مع سنة التطور، وتأثرا بالعناصر الأجنبية الوافدة على الجزيرة فى صورة غناء الفتيان الأجنبيات اللاتى كن يستقدمن من بلادهن بآلاتهن التى يجدن العزف عليها .

وفى هذا يقول اسحاق الموصلى : «هذا كان غناء العرب حتىٰ جاء الله بالإسلام وفتحت العراق وجلب الغناء والرقيق من فارس والروم، فغنوا الغناء المجزأ المؤلف بالفارسية والرومية، وغنوا جميعاً بالعيدان والطنابير والمعازف والمزامير .[٣]

---

(١) «العمدة» جـ٢ ، ص ٢٩٦ .
(٢) انظر : «مقدمة ابن خلدون» ، ص ٣٣٨ .
(٣) انظر «العمدة» جـ٢ ، ص ٢٩٦ .

موقع الغناء من المدينة المنورة ومكة قبل الإسلام :

تدل النصوص التى وصلت إلينا عن العصر الجاهلى من أن الغناء كان منتشرا فى الجزيرة العربية قبل الإسلام، وأن العرب ولعوا به ولعا شديدا. يقول المسعودى : ولم تكن أمة من الأمم بعد فارس والروم أولع بالملاهى والطرب من العرب». (١)

وكانت المدينة إحدى مواطن الغناء المهمة فى ذلك العصر، فقد ذكر ابن عبد ربه أن أصل الغناء ومعدنه ظهر فاشيا فى أمهات القرى من بلاد العرب وهى المدينة والطائف وخيبر ووادى القرى ودومة الجندل واليمامة. (٢)

وهناك كثير من الروايات والأخبار التى يستدل منها على ممارسة أهل المدينة للغناء، واستعمالهم لبعض الآلات الموسيقية البسيطة قبل الإسلام، من ذلك ما ذكره الإصفهانى من أن بنى النضير «لما أجلاهم النبى ﷺ عن المدينة، فخرجوا يريدون خيبر، كانوا يضربون بالدفوف ويزمرون بالمزامير». (٣)

ومنه أيضاً ما ورد بأخبار عن الهجرة النبوية إلى يثرب وإستقبال أهلها للرسول ﷺ واحتفائهم به، وخروج النساء معهم وهن يغنين ويضربن بالدفوف .

وقد أخذت مكة أيضاً حظها من الغناء فى العصر الجاهلى، بل

---

(١) «مروج الذهب» جـ٢ ص ٤٥٦ .
(٢) «العقد الفريد» جـ٣ ص ٢٤١ .
(٣) «الأغانى» جـ٣ ص ٣٨ .

لعلها برزت فى هذا المجال بحكم ما كان فيها من مال وثراء، ومجاورتها لسوق عكاظ أكبر المجامع والأسواق فى العصر الجاهلى، حيث كانت تلقى قصائد الشعر المعروفة بالمطولات أو المعلقات. وكانت أسواق العرب مجمع الشعراء والمغنين والمغنيات.(١)

ولم تكن النساء فى مكة أقل من قريناتهن فى المدينة مشاركة فى الغناء؛ فلم تكن فكرة الحريم قد ظهرت بعد، وكانت المرأة تتمتع بكل ما يتمتع به الرجال، وكانت النسوة يغنين فى الأعراس ويخرجن فى الحروب لتحميس الرجال فينشدن ويغنين ويضربن على الدفوف. وكان هناك من الغناء ما هو خاص بالنساء كالنواح وندب الموتى، وقد اشتهرت فى هذا النوع هند بنت عتبة .

انتقال الموسيقى الفارسية إلى العرب:

الصلات بين العرب والفرس صلات قديمة ترجع إلى أزمنة بعيدة، فقد كانت هناك روابط متنوعة تربط بين العرب والفرس قبل الإسلام، منها روابط الجوار، والروابط التجارية والسياسية والحروب، الأمر الذى أدى إلى وجود نوع من الاحتكاك والاختلاط بين هذين الشعبين، وتبادل التأثير والتأثر فيها بينهما.

وقد رأينا فى الفصل السابق كيف ازدهرت الموسيقى فى بلاد الفرس قبل الإسلام بفترة طويلة، وكيف اهتم ملوكهم بهذا الفن ونموه

---

(١) «الشعر والغناء فى المدينة ومكة» شوقى ضيف، (طبعة بيروت) ١٩٦٧، ص ٢٤٨.

وجعلوا لأهله مكانة رفيعة بينهم، حتى علا شأنه وبلغ أوج نضجه ورقيه فى أواخر الدولة الساسانية. وكان من الطبيعى أن يكون لهذه النهضة الفنية المتكاملة أثرها فى الشعوب التى لها صلات بالفرس، وبخاصة العرب الذين كانوا من أقرب الشعوب إليهم، وأكثرهم اتصالا بهم، فقد كان سادات العرب فى الجاهلية يذهبون إلى بلاد الفرس، إما وافدين على الأكاسرة، أو تجاراً يبيعون ويشترون، وكانوا يشاهدون ذلك النشاط الغنائي الكبير الذى عم تلك البلاد ويستمتعون به ويوثر فيهم.

وإذا حاولنا أن نتتبع حركة انتقال الموسيقى الفارسية إلى العرب قبل الإسلام وتأثرهم بها من خلال ما ورد فى كتب التراث العربية والفارسية ودواوين الشعراء، فإننا نعثر على بعض الإشارات والشواهد التى يستدل منها على أن الموسيقى الفارسية انتقلت إلى العرب قبل الإسلام عبر قنوات ثلاث هى :

- الزيارات التى كان يقوم بها العرب للبلاد الفارسية، والمناطق الموالية للساسانيين من البلاد العربية.

- والنصوص الشعرية لبعض الشعراء العرب فى الجاهلية .

- والقيان اللائى كن يجلبن من بلاد فارس إلى الجزيرة العربية.

الزيارات :

لعل أولى الإشارات التى نعثر عليها فى هذا المجال، ما ذكره المسعودى من أن «النضر بن الحرث بن كلده بن علقمة بن عبد الدار بن

قصى» قدم من العراق وافداً على كسرى (١) بالحيرة، فتعلم ضرب العود والغناء عليه، فقدم مكة فعلم أهلها فأتخذوا القينات» .(٢)

وفيما يتعلق بشخصية النضر، فقد ورد عنه أنه كان يتجر إلى فارس فيشترى كتب الأعاجم ليحدث بها قريشا، ويقول الزمخشرى فى الكشاف إنه كان يشترى المغنيات، فلا يظفر بأحد يريد الإسلام إلا انطلق به إلى قينته فيقول : أطعمية وأسقيه وغنيه . ويقول هذا خير لك مما يدعوك إليه محمد من الصلاة والصيام، وأن تقاتل بين يديه»(٣) ويذكر ابن الاثير أن النضر أسر يوم بدر، وأمر النبى ﷺ بضرب عنقه، فقتله على أبن أبى طالب .

والإشارة الثانية وردت فى كتاب «عيون الأنباء فى طبقات الأطباء» لأبن أبى أصيبعة، وجاء فيها أن الحارث بن كلده الثقفى تلقى تعليمه الطبى فى مدرسة جنديسابور، وكان أنو شروان يستشيره فى الطب. وكذلك تعلم فيها ولده النضر بن الحارث.(٤)

وقد خلطت بعض المصادر - على نحو ما ورد فى هذه الإشارة - بين الحارث بن كلده الثقفى الطبيب العربى، والنضر بن الحرث بن كلده الذى جاء ذكره فى الإشارة الأولى، وذكرت أن النضر ابنه؛ علما بأن

---

(١) يقول همائى إن المقصود بكسرى فى هذه العبارة خسرو پرويز، وأن النضر كان من نوابه (انظر : «تاريخ أدبيات» جـ٢ ص ٩٨ - ٩٩) .

(٢) «مروج الذهب» جـ٢ ص٤٥٦ .

(٣) انظر : تفسير صورة لقمان والتعليق على الآية : «ومن الناس من يشترى لهو الحديث» .

(٤) انظر : «التقاء الحضارتين» ص٦٤، «تاريخ ادبيات» همائى جـ٢ ص٩٧ .

الحارث الطبيب، يقول البعض، لم يكن له أولاد [١] أو كان، يقول البعض الآخر، له ولد يدعى زياد. [٢]

وأما الإشارة الثالثة قد نقلها ناصر الدين الأسد عن نسخة مصورة من كتاب «مسالك الأبصار» لابن فضل الله العمرى، وجاء فيها أن عبد الله بن جدعان «أتى كسرى ملك آل ساسان، وسمع غناء الحسان، وشدا جانبا مما سمع». [٣]

ومن المعروف عن ابن جدعان أنه كان من سادات قريش فى الجاهلية، وكان يتجر فى القيان. وكانت له دار عامة تزخر بالقيان والجوارى، يؤمها الناس الذين يطلبون فيها لذة السماع ومتعة الجسد. [٤]

النصوص الشعرية :

تدل الشواهد الشعرية فى دواوين بعض شعراء العرب فى الجاهلية على أن الموسيقى الفارسية انتقلت إلى العرب عن طريق الشعر العربى

---

(١) «تاريخ أدبيات» همائى جـ٢، ص٩٨.

(٢) روى القفطى أن الحارث بن كلده كان قد عالج بعض أجلاء فارس فبرأ، وأعطاه مالا وجارية سماها الحارث سمية ... ولدت ولدين قبل زياد : أحدهما أبو بكرة ونفع أخوه، فانتسبا إلى الحارث بن كلده. وادعيا أنه وطئ مولاته سمية فولدتهما منه. (إخبار العلماء بأخبار الحكماء على بن يوسف القفطى (طبعة الخانجى) انظر ص ١١٢).

(٣) «القيان فى العصر الجاهلى» ناصر الدين الأسد (طبعة دار المعارف) أنظر ص ١٣١.

(٤) السابق ص٨٢ وما بعدها.

أيضـاً، فـقـد كـان بـعض شـعـراء الجـاهلـيـة يـفـدون عـلى المناذرة من عـمـال السـاسـانيين، يمدحونهم ويسـمعونهم أجود أشـعـارهـم، وكـان الشـعـر فى تلك المجالس لا يلقى إلقاء أو ينشـد إنشادا فحسب، بل كـان أيضـا تغنيـه القيان فى حضرة أولئك الملوك.

وقـد بدا الأثر الفـارسى واضـحـا فى وصـف بعض الشـعـراء العـرب لمجالس السـماع والغنـاء وآلات العزف، وملابس القـيـان وحليـهم؛ من ذلك قول الأعشى فى وصف مجلس للسماع :

لنا جُلَّسانٌ عندها وبَنَفْسَج ... وَ سيسنَبْر والمرْزَجُوش مُنَمنَماً

وشاهَسفرم والياسَمين ونرجسٌ ... يُصبحُنا فى كل دَجْنٍ تغَيُّما

ومسْتَقُ سِنينٍ وَوَنٌ وبَرْبَطٌ ... يُجاوبُه صَنْجٌ إذا ما ترَنَما(١)

وقول عمرو بن الإطنابة فى وصف القيان وحليهن :

إنما هَمهُنَّ أن يَتحلَيْـ ... ـن سُمُوطاً وسُنبُلا فارسياً

من سُموط المَرْجان فُصِّلَ بالدُّ ... رِّ فأحْسِن بحَليهنَّ حليا

---

(١) الجلسان : معرب گلشن بمعنى روضة . سيسنبر : نوع من الريحان.

المرزجوش : تعريب : «مرزنگوش» ومعناها فى الفارسية أذن الفأر، وهو نوع من الريحان له أوراق صغيرة مستطيلة.

الـ(شاهسفرم) أو (شاهپرم) أيضا نوع من الريحان

الـ(مستق) ضرب من الآلات الموسيقية .

ومن المعروف أن الأعشى كان يغنى شعره [١] بمصاحبة الموسيقى، ويرجع السبب فى معرفته بالموسيقى إلى أنه كان يتردد على بلاط ملوك الحيرة من عمال الساسانيين، وذهب أيضاً إلى المدائن فى عهد كسرى أنوشروان [٢] ورأى هناك مظاهر الحضارة الفارسية، وأعجب بالورود والآلات الموسيقية المتداولة فى ذلك العصر، وذكرها بأسمائها الفارسية فى شعره، من ذلك قوله :

وشاهدُنا الوردُ والياسميـ ... نُ والمُسمِعاتُ بقُصابها

ومِزْمَرُنا مُعمَلٌ دائمٌ ... فأى الثلاثة أزْرى بها

ترى الصنْجَ يبكى له شَجْوَه ... مخافةَ أن سوف يُدْعى بها

وقوله

و(الناى) نرم و (بربط) ذى بُحّة

و(الصنجُ) يبكى شجْوه أن يوضعا

---

(١) ورد أيضا عن بعض الشعراء القدامى أنهم كانوا يغنون شعرهم، كالمهلهل أقدم شعراء العرب، امرئ القيس الذى أشار فى شعره إلى إعجاب النسوة بصوته. وذكر فارمر أن علقمة بن عبدة الفحل كان يغنى ملوك الغساسنة أشعاره : انظر

Farmer : History of Arabic Music p. 18

(٢) يذكر ابن قتيبة أن الأعشى كان يفد على ملوك فارس. ويقال أنه أنشد كسرى قوله :

أرقت وما هذا السهاد المؤرق ... وما بى من مسقم وما بى معشق

فقال كسرى : فسروا لنا ما قال . فلما فسرو قال : «إن كان سهر من غير سقم ولا عشق فهو لص» (انظر : الشعر والشعراء جـ١ ص٢١٣) .

قوله :

و (طنابير) حسان صوتُها عنـــد (صَنْجٍ) كُلمـا مُسّ أرن

فإذا المسْمْعُ أفنى صوتــه عزفَ الصنج فنادى صوتُ (ون)

ويقول نيكولسون إن الأعشى سمى بصناجة العرب، وأكبر الظن أنه كان يوقع غناءه على الآلة المعروفة باسم الصنج.[١]

القيـــان :

«القينة» هى الأمة المغنية؛ فالقيان طائفة من الإماء اختصصن بالغناء وما يتصل به من عزف أو رقص، أو غير ذلك. وقد حفل تاريخ الجاهلية بأخبار القيان اللائى كن يجلبن من بلاد العجم والروم بآلاتهن الموسيقية، فلا يكاد يخلو منهن بيت من بيوت الأشراف فى مكة والمدينة، وقصور المناذرة والغساسنة .

وكانت هناك طبقتان من القيان : أولاهما : القيان اللائى يختصصن بمالك واحد، كقيان ملوك المناذرة والغساسنة وأشراف العرب وساداتهم، وهؤلاء كن مقصورات على القصور والدور.

والثانية : قيان الحانات والمواخير المنتشرة فى أنحاء الجزيرة العربية، وكان يديرها خمارون من أجناس مختلفة : منهم اليهودى والعربى، ومنهم الأعجميون الذى كانوا يسمون بالخُرْس - وهم العجم الذين لا يفقهون الكلام - وقد أشار إليهم ساعدة بن جؤية فى قوله :

---

(1) Nicholson, A literary history of the Arab, p, 133.

ومزاجُها صَهْباء فتَّ ختامَها   قَرطٌ من الخرس القطاط مُثقَبٌ[١]

وكان من أولئك القيان نوع من المغنيات اللائى تخصصن فى الغناء ؛ وقد ذكر الإصفهانى أنه كان لابن جدعان بمكة قينتان جلبهما من بلاد فارس ، وكانتا تغنيان الناس .[٢] والنوع الثانى ، وهوالقيان اللائى كان يصطنعهن أصحاب الحانات ودور اللهو لغواية الرجال واستنزاف أموالهم ، وهؤلاء كن يرقصن ويغنين ويعزفن ويعرضن مفاتن أجسادهن .[٣]

وقد ورد فى الروايات التاريخية والنصوص ذكر لقيان كانت تموج بهن قصور ملوك الحيرة وبيوت أشرافها وحاناتها ؛ من ذلك ما ذكره الثعالبى فى أخبار بهرام جور أنه طلب من المنذر بن النعمان ملك الحيرة من قبل الساسانيين [٤]- وكان يشرف على تربيته بأمر من أبيه يزدجرد - أن «يتم أياديه لديه ويقسم له حظا من الجوارى والقيان ليتكامل له طيب العيش بهن ومعهن . فجمع له كل جارية حسنة الخلق ، طيبة الخلق ، بارعة الحذق ، فاستمتع بهن ... وقسم أيامه بين اللهو والطرب .. وأراد يوما أن يجمع بين لذات الصيد والسماع والشراب والمعشوق ، فامتطى كريمة من النوق وأردف جاريته آزادوار الصناجة ومعها صنجها .. وسار إلى المصيد ، فجعل يصيد ويشرب ويسمع .[٥]

---

(١) «القيان» انظر : ص ٦٢ ، ٦٣ .
(٢) «الأغانى» جـ٨ ص ٣٢٧ .
(٣) «القيان» انظر : ص٦٤ وما بعدها .
(٤) «الطبرى» ، جـ٢ ص ٢١٣ .
(٥) «الغرر» ص ٥٤١ - ٥٤٢ .

وقد أثرت الحيرة بقيانها ومجالس غنائها فى وفود العرب وتجارهم الذين كانوا يفدون عليها وينعمون فى حاناتها بالشراب والسماع . ومما لا شك فيه أن طابع الغناء فى الحيرة كان يحمل السمات الفارسية، إن لم يكن فارسيا خالصا .

على أنه كان هناك بعض الأثر لسمات رومية فى الغناء العربى عند الغساسنة الذين كانوا يوالون الروم موالاة المناذرة للساسانيين، فقد كانت قصور الغساسنة لا تقل حظا فى القيان عن مثيلاتها عند المناذرة فى الحيرة .

غناء القيان :

كانت القيان فى الجاهلية من أجناس متعددة ؛ فكان منهن الفارسيات والروميات، كما كان منهن العربيات وغيرهن .

فأما العربيات منهن، فكن من سبى عربى جاء نتيجة للغارات والحروب التى كانت بعض القبائل تشنها على البعض الآخر، فكانت القبيلة المغلوبة تسبى نساؤها ويسترق رجالها . وكثيرا ما نقرأ فى الكتب القديمة التى تتكلم فى أخبار العرب فى الجاهلية عن السبى والاسترقاق، وأن المغيرين أصابوا نسوة، أو أسروا سبيا، وأن نساء القبيلة المغلوبة قد وزعن بين أفراد القبيلة الغالبة .

وأما القيان من الأجناس الأخرى فكن من الرقيق الأجنبى الذى يجلب من خارج الجزيرة العربية، من البلاد التى لها صلات بالعرب كبلاد فارس والروم والحبشة ؛ فقد كان تجار العرب يذهبون إلى تلك البلاد

ويعودون بالرقيق ضمن ما يشترون ، وقد سبقت الإشارة إلى بعض أولئك التجار الذين كانوا يتجرون فى القيان مثل النضر بن الحارث وابن جدعان .

وكان من نتيجة كثرة الرقيق ووفرته أن قامت فى قرى بلاد العرب ومدنهم أسواق منظمة لبيع الرقيق ، وكانت القيان المغنيات يلقين إقبالا أكثر من غيرهن ويرتفع ثمنهن تبعا لتلك الميزة التى كن يتمتعن بها وإلى أولئك القيان يرجع الفضل فى انتشار الغناء فى الجزيرة العربية وتطوره : يقول ابن عبد ربه : «إنما كان أصل الغناء ومعدنه فى أمهات القرى من بلاد العرب ، ظهر فاشيا ، وهى المدينة والطائف وخيبر ووادى القرى ودومة الجندل واليمامة» .(١)

أما عن غناء أولئك القيان ، فقد ثار الجدل حول اللغة التى كن يغنين بها ، وذهب البعض الآخر إلى أنهن كن يغنين باللسان العربى .

وقد عرض فارمر ، عند تعرضه لمناقشة هذا الموضوع ، رأيين يؤكدان ما ذهب إليه الفريق الأول ، هما : رأى ليال Lyall ، ورأى فون كريمر Von Kremer ، فذكر أن ليال يعتقد أن أولئك القيان كن يغنين أحيانا قصائد بالعربية على أنغام أجنبية ، بينما يذهب فون كريمر إلى أن هؤلاء النسوة المغنيات كن يغنين بادئ الأمر بلغتهن الرومية أو الفارسية ، لا بالعربية .

غير أن فارمر لم يتقبل هذين الرأيين قبولا حسنا ، فهو يرى أنه من العسير القول بأن جميع القيان كن أجنبيات ، إلا إذا أهملنا كتاب الأغانى ، وشعراء الجاهلية الذين يذكرون قيانا عربيات كن يغنين بلغتهن

---

(١) «العقد الفريد» جـ٣ ص٢٤١ .

العربية، ويشير إلى قينة كانت قد غنت شعرا للنابغة فيه إقواء، فدلته بغنائها على موضع خطئه. ويقول فارمر إن هذه القينة كانت يقينا تتكلم العربية وتتقنها، وكانت يقينا عربية من حيث تهذيبها وتعليمها، لأنه من البعيد أن يسيغ العربى الإصغاء لحظة واحدة إلى الشعر العربى حينما يغنيه فم أجنبى لا يقدر على أداء الحروف والأصوات ذات العلاقة الوثيقة بالشعر.(١)

وفيما يتعلق بوجهة النظر الأخرى نرى رأيين متفقين لشوقى ضيف، وناصر الدين الأسد؛ فقد نفى كل منهما أن القيان فى الجاهلية كن يغنين بلسانهن الأجنبى، وأكدا أنهن كن يغنين بلسان عربى سليم، واعتمدا على نفس الدليل الذى اعتمد عليه فارمر :

يقول شوقى ضيف : «ليس بين أيدينا ما يؤيد قول ليال من أنهن (أى القيان) كن يغنين بلهجة أجنبية، فضلا عما يقوله فون كريمر من أنهن كن يغنين بلسانهن الأجنبى، بل على العكس تؤكد جميع النصوص التى رويت فى الأغانى وغيره أنهن كن يغنين باللسان العربى، ففى أخبار النابغة أن أهل المدينة أمروا إحدى القيان أن تغنيه بشعر كان فيه إقواء، فعرف موضع خطئه ولم يعد إليه.(٢)

أما ناصر الدين الأسد فهو، مع اعترافه بوجود مؤثرات خارجية أثرت فى الغناء العربى، يقول : «ولكننا مع ذلك نذهب إلى أن ذلك التأثير لم يفقد هذا الغناء صبغته العربية، ولم ينف عنه طابعه العربى.

---

(١) «فارمر» الترجمة العربية ص١٢، ١٣.

(٢) انظر : «الغناء فى المدينة ومكة» ص ٥٧.

وآية ذلك أننا وجدنا فى الشعر الجاهلى ما يفصح عن أن أولئك القيان كن يغنين بلغة عربية مبينة، وكان السامعون يتجاوبون مع هذا الغناء وينفعلون به. حتى أن شاعرا فحلا من شعراء الجاهلية، هو النابغة، أصلح عيبا موسيقيا فى القافية دلته عليه إحدى قيان المدينة بغنائها، ولا ريب كذلك أن هؤلاء القيان كن يتغنين بألحان عربية فى الغناء، تختلف عن طريقة الغناء التى شاعت منذ أوائل العصر الأموى، والتى كان الأثر الأجنبى فيها واضحا قويا فيما يبدو.(١)

ويذهب ناصر الدين أسد إلى أن غناء القيان فى الجاهلية كان على ضربين: «السناد» «والهزج»: تأخذ القينة فى أولهما إذا كانت تغنى غناء فيه جد ووقار ...، وتنتخب لذلك البحور الطويلة من الشعر، والألحان والأوزان الثقيلة ذات التراجيع الكثيرة النغمات والنبرات. وتأخذ فى الثانى، وهو الهزج، إذا كانت تغنى غناء فيه تسلية وتلهية ...، وتختار لذلك البحور القصيرة المجزأة، وتلك الأوزان الخفيفة الراقصة، يصاحبها العزف والضرب بآلات الموسيقى المختلفة، فتطرب وتستخف الحلوم.

ثم يعقب على ذلك بقوله: ويبدو أن هذه النظرية الغنائية كانت تقوم - كما ينبغى ذلك - على ميزان موسيقى يعتمد على الإيقاع لا على العروض الشعرى».

ولست أدرى بعد هذا التعقيب الذى انتهى إليه الأسد نفسه، كيف يقول بأصالة الغناء العربى، ونفى الأثر الأجنبى فى غناء القيان (ويعنينى

---

(١) «القيان» ص ١٣٧.

من ذلك الأثر الفارسى) وهو يذكر أن هذا النوع من الغناء يصاحبه العزف والضرب بآلات الموسيقى المختلفة، وأن هذه النظرية الغنائية تقوم على ميزان موسيقى يعتمد على الإيقاع لا على العروض الشعرى ؟

وإنى لأتسائل : من أين أتت الآلات الموسيقية المختلفة ؟ ومن أين جاء الميزان الموسيقى الذى يعتمد على الإيقاع؟ أو ليست تلك الالات وذلك الإيقاع جاءا نتيجة التأثر بالموسيقى الأجنبية، وعلى رأسها الموسيقى الفارسية التى كانت قد بلغت ذلك الحد من الرقى الذى أوضحناه فى الفصل السابق، وكان أهلها أقرب الشعوب إلى العرب وأكثرهم إتصالا بهم ؟

وهناك أمر آخر، وهو إن ناصر الدين الأسد، إن كان قد التبس عليه الأمر فى هذا الوضع، فإنه قد أنصف فى موضع آخر وأقر بوجود الأثر الفارسى واعترف بمشقة تفصيل القول فى ذلك واستحالة البحث فى أجزائه، فهو يقول : «إنه من الحجر الأحمق أن نقول إن هذه فنون عربية خالصة لم تعتورها عجمة، وإن تلك حضارة فارسية لم يشبها أثر هندى .... وإنما السبيل الحق أن الأمم تتأثر ... وكانت الجزيرة على صلات بغيرها من الأمم وأثرت فيها وتأثرت بها .. ونحن إذ نشير إلى وجود تأثير ما، نعترف بمشقة تفصيل القول فى هذا الصدد، بل نكاد نعتقد استحالة البحث فى أجزاء هذا التأثير وتبين مبدئه وأنواعه » .(١)

وفي رأيى أن تلك الثغرة التى تسلل منها هذا اللبس، وأوجدت هذه الاشتباه والغموض، هى ما سبق أن أشرت إليه، فى تصديرى للكتاب من

---

(١) «القيان» ص ١٢٩ .

أن مناقشة أمثال هذه القضايا – وأعنى هنا قضية التأثير والتأثر المتبادل فيما بين العرب والفرس فى مجالى الموسيقى والغناء – تستلزم معرفة جيدة باللغتين الفارسية والعربية ، واطلاعا على أدبيهما ، حتى يمكن تتبع هذا التأثير والتأثر فى مظاهره الأولى فى اللغتين والأدبين.

أما عن غناء القيان فى رأيى، فا أظننى أعدو الصواب إذا قلت إن الإماء الفارسيات والروميات وغيرهن، اللاتى كن يجلبن إلى الجزيرة العربية بعد نضجهن وإجادتهن صنعة الغناء بلغتهن فى بلادهن لم يكن من السهل، إن لم يكن من المستحيل، تطويع لسانهن ومخارج أصواتهن للغناء بلهجة عربية مقبولة لا تنبو عنها الأذن العربية – لا محالة يغنين بلغتهن وحسب أصول الصنعة التى تأدبن بها فى بلادهن، ويؤيد ما أذهب إليه الواقع المشهود، وهو أن الأجانب الذين يفدون على بلادنا فى سن متقدمة، بل والمستشرقين الذين يلمون بدقائق لغتنا العربية وفقهها، لا يستطيعون أن يطوعوا مخارج أصواتهم لأداء أصوات اللغة العربية مهما طال مقامهم بيننا، وعلى العكس من ذلك نجد أطفالهم الذين يقيمون بيننا ويختلطون بأبنائنا لا يختلفون عن أطفالنا فى نطقهم الألفاظ العربية والتحدث بها بلهجتنا دون أدنى فارق .

وقد وردت فى الأغانى رواية لحسان بن ثابت عن ليالى جاهليته مع جبلة بن الأيهم يقول فيها : «لقد رأيت عشر قيان : خمس روميات يغنين بالرومية بالبرابط، وخمسا يغنين غناء أهل الحيرة [١]» ، أى بالفارسية. ولا شك – فى رأيى الخاص – فى أن هاتيك القيان اللاتى أشار إليهن

---

(١) «الأغانى» جـ١٦ ص ١٤ .

وهناك اختلاف حول النصب والحداء : أيهما أسبق ؟ فالمسعودى يقرر أسبقية الحداء فيقول : «وكان الحداء أول السماع والترجيع فى العرب ثم اشتق الغناء من الحداء وتحن نساء العرب على موتاها» .

بينما يذهب ابن رشيق إلى أن النصب أقدم من الحداء ، ومنه كان أصل الحداء كله ، ويعرف النصب بأنه غناء الركبان والفتيان .

أما ابن خلدون فقد جمع بين النوعين وجعل غناء الحداة وغناء الفتيان ضربا واحدا فهو يقول : «ثم تغنى الحداة منهم فى حداء إبلهم ، والفتيان فى فضاء خلواتهم ، فرجعوا الأصوات وترنموا» .(١)

وقد لفت هذا التضارب فى الأقوال أنظار الباحثين فى هذا المجال ، فتصدوا لمناقشتها ، بعد أن رجعوا إلى تعريفات القدماء للحداء والنصب ، وانتهى بعضهم إلى القول بأن الظاهر أن النصب والحداء ضربان متقاربان يكاد تقاربهما أن يوحد بينهما ، وأن الخلاف بين الروايات بشأنهما لا يعدو أن يكون اختلافا فى اللفظ والتسمية ، فلا يكاد المرء يخرج من التعريفات لهذين النوعين بمميز يفرق معالمهما أن تختلط ، ولكنه يحس أنه قد يُعنى بهما ضرب واحد من الغناء أو ضربان متقاربان أشد القرب ، تفرع أحدهما عن الآخر وتطور تطورا يسيرا يجعله أرق وأعذب ، وأن النصب قنطرة تتوسط الحداء والغناء ، اجتازها الغناء العربى فى انتقاله من الحداء الساذج الغليظ إلى الغناء الفنى المصنوع .(٢)

ونخرج من هذا بأن النصب كان الحداء ذاته ، أو أنه ضرب شبيه به ،

---

(١) راجع : «مروج الذهب» جـ٢ ص ٤٥٦ ، «العمدة» جـ٢ ص ٢٩٦ ، «المقدمة» جـ١ ، ص ٣٣٨ .

(١) «القيان» ص ٩٥ - ٩٧ .

الفصل الثالث

الغناء والموسيقى عند العرب فى الإسلام

الفصل الثالث
الغناء والموسيقى عند العرب فى الإسلام

الغناء فى عهد الرسول والخلفاء الراشدين:

لم يرد فى القرآن الكريم ما يشير إلى تحريم الغناء، بل إن بعض الآيات تحث على ترتيل القرآن، وتمتدح الصوت الحسن، وتذم الصوت القبيح، مثل قول اللهَ عز وجل: «ورتل القرآن ترتيلا». (١)

وقوله عز وجل: «إن أنكر الأصوات لصوت الحمير». (٢) وقد فسر المفسرون قوله تعالى: ﴿يزيد فى الخلق ما يشاء﴾(٣) بأنه الخلق الطيب والصوت الحسن.

وتدل بعض الأحاديث والروايات على أن النبى ﷺ كان أيضا يمتدح الصوت الحسن، ويبيح الغناء، من ذلك قوله ﷺ: «ما بعث الله نبيا إلا حسن الصوت». وقوله «اللهَ أشد أذنا للرجل الحسن الصوت بالقرآن من صاحب القينة إلى قينته». (٤)

وروى عنه ﷺ أنه قال: «لقد أعطى أبو موسى مزمارا من مزامير آل داود»، لما أعطى من حسن الصوت. وأثر عنه ﷺ أنه قال: «زينوا

---

(١) سورة «المزمل» آية ٤.

(٢) سور «لقمان» آية ١٩.

(٣) سورة «فاطر» آية ١.

(٤) «إحياء علوم الدين» جـ٢ ص ٢٣٩.

القرآن بأصواتكم» ، وفسره السراج بأنه يحتمل أنه ﷺ أراد بذلك : زينوا أصواتكم بالقرآن فيكون مقدما ومؤخرا فى المعنى ..

وورد عنه ﷺأنه قرأ يوم الفتح فمد مداً، وأنه كان يرجع .(١)

وجاء فى بعض الروايات ما يدل على أنه ﷺ لم ينه عن الغناء؛ فقد ورد عن عائشة رضي الله عنها «أن أبابكر الصديق دخل عليها وعندها قينتان تغنيان بما تقاذفت به الأنصار يوم بعاث، فقال أبو بكر رضي الله عنه : مزمار الشيطان (مرتين)، فقال النبى ﷺ : « دعهما يا أبا بكر فإن لكل قوم عيدا، وعيدنا هذا اليوم» .(٢)

وعن جابر عن عائشة رضي الله عنها «أنها أنكحت ذات قرابتها من الأنصار، فجاء النبى ﷺ فقال : أهديتم الفتاة؟ فقالت : نعم، قال : أرسلت معها من يغنى؟ قالت : لا، فقال النبى ﷺ إن الأنصار فيهم غزل ، فلو أرسلتم من يقول :

أتينا كم أتيناكم فحيونا نحييكم (٣)

ولا شك أن هذه الأحاديث والروايات إن دلت على شىء فإنما تدل على أن النبى ﷺ لم يحرم الغناء، ولم ينه عنه .

أما ما شاع من أنه ﷺ كان يكره الغناء، وأنه أمر قبل دخول مكة

---

(١) «اللمع» أبو نصر السراج، القاهرة ١٣٨٠هـ - ١٩٦٠، ص ٣٢٨ - ٢٣٩ .
(٢) «الرسالة القشيرية» حـ٢ ص ٦٣٩، «إحياء علوم الدين» حـ٢ ص ٢٤٨ .
(٣) السابق ص ٦٤٠ .

بقتل سارة مولاة عمرو بن هاشم، وأمر يوم الفتح بقتل قينتى ابن الأخضل، فلم يكن مرد ذلك إلى كراهيته للغناء، وإنما لأنهن كن يتغنين بهجائه(١) واشتركن فى الدعوة ضد الإسلام.

وقد تواتر أيضا عن بعض الصحابة أنهم كرهوا الغناء، وربما كان مرجع هذا إلى تأثرهم بآراء بعض المفسرين الذين فسروا كلمة «الزور»، وكلمة «اللهو»، واصطلاح «لهو الحديث» - مما جاء ذكره فى بعض آيات القرآن الكريم - على أنه الغناء.(٢)

والواقع أن الغناء قد خفت صوته وكسدت سوقه فى الأوساط الإسلامية فى عهد أبى بكر وعمر ﷺ لغلبة النزعة الدينية عليهما من ناحية، وانشغالهما فى الفتوحات من ناحية أخرى. ومن هنا اقتصر ما بقى من الغناء والموسيقى عن العصر الجاهلى عند المسلمين فى ذلك العهد على الترنم بالشعر والترجيع فى قراءة القرآن الكريم، ونشأ عن ذلك علم من العلوم الإسلامية، وهو علم التجويد. يقول الحفنى:

«وما نعدو الصواب حين نقرر أن الموسيقى فى صدر الإسلام قد لبست ثوبا دينيا ناصعا يوم سرت تلاوة القرآن الكريم بالصوت الجميل

---

(١) انظر: «السيرة لابن هشام» حـ٤ ص ٥٣.

(٢) الآيات: ﴿فاجتنبوا الرجس من الأوثان واجتنبوا قول الزور﴾: سورة «الحج» آية ٣٠.

﴿قل ما عند الله خير من اللهو ومن التجارة﴾: سورة «الجمعة» آية ١١.

﴿ومن الناس من يشترى لهو الحديث﴾: سورة «لقمان» آية ٦.

فى أنفس الناس سريان العافية فى الجسم السقيم، وآية ذلك ما بين أيدينا من أحاديث مأثورة عن مشهورى الصحابة فى مدح قارىء القرآن إذا كان جميل الصوت، ولم يخرج عن حد المعقول فى القراءة والأدب الواجب للقرآن .. ونشأ عن ذلك علم التجويد.(١)

وإذا تركنا عصر أبى بكر وعمر رضي الله عنهما إلى عصر عثمان رضي الله عنه نجد المدينة قد اكتظت بالأسرى الذين قدموا إلى الديار العربية، وامتلأت بالكنوز والأموال التى جاءت نتيجة الفتوح. ولم تظهر آثار ذلك الثراء فى عصر عمر رضي الله عنه، وإنما ظهرت فى عصر عثمان بعد أن هدأت الفتوح، وأخذ العرب يستجمعون من الثروات والأموال ما حاولوا أن يهيئوا به لأنفسهم أسباب الترف والرفاهية، وبخاصة بعد أن زحفت إليهم تيارات مدنيات الأمم المغلوبة كالفرس والروم والمصريين، فكان أن تغيرت حياة العرب وطرق معيشتهم، وأصبحت المعيشة الفخمة مألوفة فى المدينة، وأخذ أشرافها منذ عهد عثمان يبنون القصور، وأخذت هذه القصور تمتلىء بالمغنين الذين جلبهم سادتها؛ فقد كان كل واحد منهم يأتى لنفسه بمغن أو مغنية؛ بل إن الأمر بلغ بعبد الله بن عمر والى عثمان على البصرة أن اشترى جوقة من الإماء الصناجات، وأتى بهن إلى المدينة، فكان لهن يوم فى الجمعة يلعبن فيه، وسمع الناس منهن وأخذوا عنهن.(٢)

وكذلك أخذت مكة بحظها من الغناء فى عهد عثمان، وتحولت حياة العرب فيها تحولا تاما إلى الترف وما يتبع الترف من لهو وملاه، فقد

---

(١) «الموسيقى العربية وأعلامها» ص ٢٠ - ٢١ .

(٢) انظر : «الشعر والغناء فى المدينة ومكة» ص ٦٢ - ٦٣ .

عـاد كـثـيـر من أهل الحـجـاز، سـواء من مكـة أو غـيـرها، من الفـتـوحـات وحجورهم مملوءة بالمال فبنوا القصور على مثال مارأوا فى الأمبراطوْريتين الفـارسيـة والبـيـزنطيـة، وحـشـدوا فـيـهـا الأسـرى من فـرس وروم، وأخـذوا يستبدلون بحياتهم القديمة حياة جديدة، فيها تأثر واضح بألوان الحضارة الأجنبية، كما أخذوا ينمون الفن القديم فى بيئتهم، وهو فن الغناء، وجلب كثير منهم بعض المغنين والمغنيات.[١]

وقـد كـان لتلك الحـشـود الكـبـيـرة من الإمـاء والصـنـاجـات والمغنين والمغنيات أكبر الأثر فى ازدهار فن الغناء ، لا فى المدينة ومكة فحسب ، بل فى الأمصار الإسلامية كلها فيما بعد .

وربما تغـيـر الحـال وهدأ الغناء قليلا فى عهـد على ﷺ، بسـبب النزاع والحـرب بينه وبين معـاوية، غيـر أن الأمـور لم تلبث أن اسـتـقـرت، وعادت المدينة إلى الغناء مرة أخرى.

يقول شوقى ضيف: « وهكذا أخذت المدينة تستعد- بفضل هؤلاء الموالى الأجـانب- لأن تصبح أهم مركز للغناء فى العصر الأموى . وتوقفت هذه الحركة قليلا فى عصر على لانشغال أهل المدينة بالحرب بين على ومعاوية، ولكن لم تلبث الأمور أن هدأت، فأقبلت المدينة على الغناء، تسترد منه مافاتها، وقد حاولت حينئذ أن تشرب ما فى الكأس حتى الثمالة.[٢]

---

(١) انظر «الشعر والغناء» ص ٢٥٣ .

(٢) «السابق» ص ٦٣ .

الغناء فى الحجاز فى العصر الأموى :

بعد مقتل على ﷺ وانتقال الحكم فى البلاد الإسلامية إلى الأمويين، واستبدال المدينة حاضرة الخلافة بدمشق، لم تعن الشام بالغناء أول الأمر، واستمرت العراق لا تعنى به طوال ذلك العصر، وكان الحجاز المصر الإسلامى الذى عنى بالغناء فى أوائل الدولة الأموية، فقد سادته موجة واسعة من الغناء والموسيقى والرقص، ويرجع السبب فى ذلك إلى أمرين :

الأول : أن الحجاز كان البلد الذى خرج منه الفاتحون العرب، ثم عادوا إليه وبين سباياهم مئات الجوارى الفارسيات والروميات اللائى تربين فى قصور الملوك وأجدن الغناء والموسيقى ونقلن ذلك إلى الحجاز وصبغته بالصبغة العربية.

والثانى : أن قيام الخلافة الأموية فى الشام ويأس أهل الحجاز من عودة حاضرة الخلافة إلى مصرهم، وانشغال أهل العراق بالفتن والثورات ومعارضة الأمويين صرف فتيان الحجاز، بما لهم من مال وفير وجاه عزيز، عن الإمارة والخلافة والسياسة إلى اللهو والغناء. (١)

وكانت الحياة فى الحجاز قد بدأت تتغير منذ عصر عثمان وانتشرت فى مدنه القصور التى تعج بالخدم والرقيق الذين يوفرون لسادتهم أسباب اللهو والترف، وازدادت تلك الحياة ترفا ونعيما فى الدولة الأموية، وعرفت تلك الفترة بكثرة الغناء والمغنين والمغنيات، وكان

---

(١) «فجر الإسلام» أحمد أمين، القاهرة ١٣٥٤ - ١٩٣٥، جـ١ ص ٢٢٠ .

أشهرهم في المدينة طويس[١]، وسائب خاثر، ومعبد، وابن عائشة[٢] ويونس الكاتب وملك الطائي وعطرد[٣]. وإلى جوار هؤلاء كان بالمدينة مئات من المغنيات، اشتهرت منهن: عزة الميلاء وجميلة وسلامة القس وسلامة الزرقاء.[٤]

---

(٢) «طويس» : عيسى بن عبد الله، وطويس لقبه. من موالي بني مخزوم، واشتهر في عهد عثمان. وورد أنه لما طلب مروان بن بن عبد اللك المخنثين، فر إلى السويداء في طريق الشام، فلم يزل بها حتى مات في ولاية الوليد بن عبد الملك.

(٢) «ابن عائشة» : محمد بن عائشة، ويكنى أبا جعفر. كان ينسب إلى أمه وكانت مولاة لكثير بن الصلت الكندي : من تلاميذ سائر خائر، وكان من أحسن الناس خلوقا، وصفه بن أبي عتيق بأنه من مزامير داود ، فيقال إن رجلا ضربه يوما فذهب ابن أبي عتيق فضربه، وخلاه، وأقبل به على من مضر وقال : هذا أراد أن يكسر مزامير داود (الأغاني جـ٢ ص ٢٠٤) .

وقال عنه إسحاق الموصلي : «إبن عائشة أحسن الناس ابتداء وتوسطا وقطعا بعد معبد». كان يضرب على العود، غير أن غناءه كان أحسن من ضربه، يقال إنه غنى الوليد بن يزيد فأطربه وقال له : آحسنت والله يا أميرى .... ثم نزع ثيابه فألقاها عليه، وبقي مجردا إلى أن أتوه بمثلها، ووهب له ألف دينار، وحمله على بغله، وقال : اركبها بأبى انت وانصرف، فقد تركتنى على مثل المقلى من حرارة غنائك (انظر : «مروج الذهب» جـ٢ ص ١٨٧) .

وتوفى ابن عائشة في خلافة الوليد بن يزيد. (أنظر ترجمته في «الشعر والغناء» ص ٨١ ٨٣) .

(٣) انظر تراجمهم في «الشعر والغناء» ص ٨١ - ٨٥ .

(٤) انظر تراجمهم في السابق ص ٨٨ - ٩٢ .

أما مكة فقد برز فيها ابن مسجح وابن محرز وابن سريج والغريض والأبحر والهذلي.(١)

رواد الغناء فى المدينة من الرجال :

كان احتراف الغناء فى العصر الجاهلى مقصورا على طبقة القيان من المطربات، وظل الأمر كذلك حتي صدر الإسلام، حيث أخذ الغلمان يتعاطون الغناء ويحترفونه، وكان المغنون من الرجال فى ذلك العصر يتشبهون بالنساء فى عاداتهن وأطوارهن، وأول من نال شهرة من هؤلاء :

طويس :

ويعزى إليه أنه أول من غنى بالعربية غناء يدخل فى الإيقاع ، وهو ما يسميه أبو الفرج الأصفهانى (الغناء المتقن).

وكان طويس لا يضرب بالعود، وإنما ينقر بالدف - وكانوا يسمونه بالمربع لتربيعه فى الشكل - وفى ذلك ما يدل على أن غناءه كان محدود الصناعة.(٢)

وقد أشتهر طويس بالألحان الخفيفة من الهزج والرمل، ويقال إنه أول من صنع هذين النوعين فى الإسلام.(٣)

---

(١) انظر تراجمهم فى «الشعر والغناء» ص ٢٧٠ - ٢٨١) .

(٢) «الموسيقى العربية وأعلامها» ص ٣٠ .

(٣) «تاريخ ادبيات» همائى جـ٢ ص ١٠١ .

سائب خاثر : [١]

المولى الفارسى الأصل ونواة النهضة الموسيقية فى البلاد العربية ، فهو أول من نقل الغناء الفارسى وأسبغ عليه الطابع العربى ، وعرف بعد ذلك بالغناء المتقن . ويقول الحفنى إن هذا النوع المستحدث من الغناء بقابل غناء (الركبان) الذى يمثل روح العصر الجاهلى وطابع البادية .[٢]

وكان من عادة المغنين من العرب حتى ذلك الوقت أن يستعلموا فى غنائهم القضيب ، وكان سائب خائر يستعمله أيضا ، إلى أن جاء نشيط الفارسى إلى المدينة ، ورآه سائب يستعمل العود فاستعمله هو أيضا فى غنائه فكان أول من غنى فى المدينة مستعملا العود .

وقد عرف سائر خائر بالثقيل من الغناء ، على عكس طويس الذى عرف بالآلحان الخفيفة ، ومن هنا كان لهذين المغنين قصب السبق فى مجال الغناء العربى خفيفه ، ومن هنا كان لهذين المغنين قصب السبق فى مجال الغناء العربى خفيفه وثقيله :

يقول شوقى ضيف : «وإذا كان طويس قد اشتهر بالألحان الخفيفة من الهزج والرمل ، فإن سائب خائر اشتهر بالغناء الثقيل ، فكان أول من غنى به فى العربية ، وهكذا وضع هذان المطربان طويس وسائب ، أسس فن

---

(١) «سائب خائر» : أبو جعفر سائب بن يسار : أصله من فيئ كسرى ، واشترى عبد الله بن جعفر ولاءه من مواليه وأعتقه ، وكان يلزمه بعد عتقه لا يفارقه ، ويقال إنه آل على نفسه أن لا يغنى أحدا سوى ابن جعفر مولاه إلا أن يكون خليفة أو ابن خليفة . وتوفى سنة ٦٣هـ . «الموسيقى وأعلامها» .

(٢) «الموسيقى العربية وأعلامها» ص ٣١ .

الغناء فى عصرهما بنوعيه من النقرات الخفيفة والثقيلة». [١]

والواقع أن سائب الفارسى الأصل، قد أثر فى الغناء العربى فى المدينة أبلغ تأثير، وإليه يرجع الفضل فى تطوير ذلك النوع من الغناء العربى البسيط، الذى عرف فى الجاهلية، والبلوغ به إلى مرتبة الغناء الفنى الذى يستند إلى أصول سليمة مستمدة من الموسيقى الفارسية، فكان أن نشأت على يديه النظرية العربية فى الغناء المتقن الذى يعتمد على الإيقاع الموسيقى، وبذلك أصبح المؤسس لأول مدرسة عربية فى الغناء، يطلق عليها الموسيقيون فى عصرنا الحالى اسم «المدرسة الحديثة»[٢]، تمييزا لها عن الغناء العربى القديم فى الجاهلية. وقد قام سائب بمهمة التعليم فكان أول معلم للغناء الفنى، وأخذ عنه عدد من أعلام الغناء العربى فى العصر الأموى.

يقول الحفنى: «سائب مغن وملحن يعترف له الجميع بطول الباع، وبالنبوغ فى الغناء واللحن. وقد أخذ عنه معبد غناء كثيرا، فنحل الناس بعضه إليه ... ولما ورد المدينة نشيط الفارسى يحمل معه غناء بلاده بمصاحبة العزف على العود، واستمع إليه سائب- وكان من أصل فارسى كذلك- انفسح أمامه مجال جديد، ورأى فى نفسه القدرة على أن يكون هو الوسيط للموسيقى، والبريد المترجم الذى يستطيع أن يعقد الأخوة والتعارف بين اللونين من الموسيقى الفارسية فى عراقتها والعربية فى نقاء فطرتها . فأخذ هذا الثوب الجديد من الألحان الفارسية وأجاد تفصيله

---

(١) «الشعر والغناء» ص ٧٩ .

(٢) «الموسيقى العربية وأعلامها» ص ٣٠ .

وحياكته على مصاحبة العود الرنان بعد أن كان الغناء العربى إلى وقته مقصورا على مصاحبة القضيب الأجش، ومن ثم كان سائب خائر هو أول من غنى فى المدينة بشعر عربى غناء (متقن) الصنعة، وأول من استعار فنا لفن، وغناء لغناء، وأول من قام بالتعليم وأصبح له بالمدينة من تلاميذه من تسنموا قمة المجد فى الغناء العربى، وفى مقدمتهم أعلامه الأربعة: عزة الميلاء، وابن سريج، وجميلة، ومعبد.(١)

معبد:

كان من أبرز تلاميذ سائب، وأصبح إمام المغنين فى المدينة بلا منازع وبلغ من إجادته لفنه أن قال عنه اسحق الموصلى: «هو فحل المغنين، وإمام أهل المدينة فى الغناء».

اشتغل معبد بالتجارة فى شبابه، ومع ذلك كان يختلف إلى نشيط الفارسى وسائب خائر وأخذ عنهما. واشتهر بالحذق وحسن الغناء وطيب الصوت.

---

(١) «معبد» أبو عباد معبد بن وهب، مولى عبد الرحمن بن قطن، نشأ بالمدينة وانتسب إليها. وكان أبوه عبدا حبشيا. ويقال إن معبد قدم مكة من شبابه وجد أحد نبلائها ويسمى ابن صفوان قد سبق بين المغنين جائزة. فغناه صوتا فأعطاه الجائزة (الأغانى جـ١ ص ٤). اعترف له بالفضل أهل المدينة ومكة، وارتفع شأنه فى دولة بنى أمية وأصبح نديم الوليد بن يزيد، وتوفى فى عهده.
(انظر ترجمته فى: الأغانى جـ١ ص ٣٩ وما بعدها، «الشعر والغناء فى المدينة» ص ٧٩ - ٨١، «الموسيقى العربية وأعلامها» ص ١٠٤ وما بعدها).

وقد ترك معبد مجموعة كبيرة من الأصوات الملحنة، رواها أبو الفرج، من أهمها خمسة معروفة بألقابها، وسبعة أخرى كانت تسمى (حصون معبد). (١) وسمع به يزيد بن عبد الملك فاستقدمه من المدينة كما استقدم ابن سريج مغنى مكة، وروى أنه قال لمعبد: إن الذى أجده فى غنائك لا أجده فى غناء ابن سريج: أجد فى غنائك متانة، وفى غنائه انخناثا ولينا. (٢)

وكان معبد مغنيا ومعلم غناء، تعلم عليه عدد كبير من المغنين والمغنيات اللائى أصبن شهرة فى الغناء العربى، لعل من أبرزهن تلميذته سلامة.

يقول الحفنى: « وكان معبد موسيقيا ومدرسة، يقصد إليه المتعطشون إلى المورد العذب من هذا الفن، كما يعهد إليه الأشراف والسراة بتعليم الجوارى وتخريجهن، وكان يختلف إليه المغنون من كل حدب يأخذون عنه ويتعلمون منه، وأثبت أنه ناجح فى مهنته التعليمية، موفق فيها توفيقه فى صناعه». (٣)

وكان معبد فخورا بألحانه، معتدا بنعمة اللهّ عليه فى فنه، وكان يعتقد أن أداء ألحانه ليس من الأمور الهينات، وأن تذوقها والترنم بها ليس من الميسرات، وفى هذا يقول: « لقد صنعت ألحانا لا يقدر شعيان ممتلىء ولاسقاء يحمل قربة على الترنم بها، وصنعت ألحانا لا يقدر المتكىء أن

---

(٢) انظر: «الشعر والغناء» ص ٨٠ - ٨١.
(١) «الأغانى» جـ١ ص ٥٢ .
(٢) «الموسيقى وأعلامها» ص ١٠٩ .

يترنم بها حتى يقعد مستوفزا، ولا القاعد حتى يقوم.

وقد ترك معبد خلفه « المعبديات» تراثا لتلاميذه، وفي طليعتهم ابن عائشة ومالك وسلامة القس وحبابة ويونس الكاتب.(١)

يونس الكاتب:

هو مولى فارسى آخر ساهم مساهمة فعالة فى تطوير الغناء العربى وإثراء المكتبة الموسيقية العربية، فقد ألف فى الأغانى والمغنين ثلاثة كتب ذكر ابن النديم أسماءها فى التعريف به، يقول : « يونس الكاتب المعروف بيونس المغنى .. من أهل فارس ، أدرك الدولة العباسية ... وله كتب مشهورة فى الأغانى والمغنين .. فمن كتبه: كتاب مجرد يونس، وكتاب القيان، وكتاب النغم» .(٢)

اسمه يونس بن سليمان بن كرد بن شهريار، من نسل هرمز بن أنوشروان، وكان أبوه فقيها فأسلمه فى دايون المدينة، فكان من كتابه، ومن هنا سمى بيونس الكاتب.(٣)

وكان يونس من نوابغ الموسيقيين فى عصره، فلم يكن فى أصحاب معبد من هو أحذق منه، وإذا كان معبد قد اشتهر بحصونه السبعة فقد اشتهر يونس بزينبياته السبع، وهي من شعر ابن رهيمة فى زينب بنت عكرمة، وقد رواها أبو الفرج فى الأغانى.(٤)

---

(١) الموسيقى وأعلامها، ص ١١٩ .

(٢) «الفهرست» ص ٢٠٧ .

(٣) «تاريخ ادبيات» همائي جـ٢ ص ١١٩ .

(٤) انظر : «الأغانى» جـ٤ ص ٤٠٢ وما بعدها .

ويونس أول من ألف فى الغناء والموسيقى بعد الإسلام، وكتابه فى الأغانى هو المرجع الأصيل الذى اعتمد عليه من ألفوا فى الغناء بعده . وله شهرة أيضا فى الشعر : يقول أبو الفرج الإصفهانى فى ترجمته له : « وله غناء حسن وصنعة كثيرة وشعر جيد . وكتابه فى الأغانى ونسبها إلى من غنى فيها هو الأصل الذى يعمل عليه، ويرجع إليه، وهو أول من دون الغناء» .[١]

اتصل يونس بالوليد بن يزيد عندما كان وليا للعهد، وانخرط فى سلك مغنيه وندمائه بعد أن تبوأ الخلافة، وظل فى كنفه إلى أن قتل الوليد .[٢]

وقد أشار ابن النديم إلى أن ابراهيم الموصلى أخذ عنه[٣] وفى هذا ما يدل على أنه أدرك العصر العباسى .

أشهر المغنيات فى المدينة:

تعرفنا فيما مضى على الرواد الأوائل للغناء العربى فى المدينة من الرجال، وآن لنا أن نعرف شيئا عن أشهر المغنيات فيها ؛ فقد شاركت المرأة فى رفع راية الفن فى المدينة بعد الإسلام . وجادت بجهودها فى مجال الغناء ، وظهر من النساء من تسنمن قمة المجد مع الرجال .

وكما كان لبعض الرجال الفضل فى تخريج عدد من المغنيات

---

(١) انظر : «الأغانى» ص ١١٤ .
(٢) «تاريخ أدبيات» همائى جـ٢ ص ١٢١ .
(٣) «الفهرست» ص ٢٠٧ .

البـارعـات ؛ فـقـد شـاركت المرأة الرجـل الفـضـل فى هذا المجـال ، وبرز من النسـاء من بلغن مبلغ الرجال ، وتخرج على أيديهن عدد من كبار المغنين الذين نالوا حظا كبيرا من الشهرة ، وربما اكتفى التاريخ بحفظ أسماء بعض هؤلاء النسـوة ، إلا أن البـعض الآخـر منهن استطعن أن يفـرضن وجودهن فرضا ، وتركن فى فن الغناء بصمات واضحة لم يستطع مر السنين أن يطمسها ، وظلت الإشادة والاعتراف بفضلهن على ألسنة الرجال قبل النساء عبر القرون والأعوام ، ولعل من أقدم أولئك النسوة :

عزة الميلاء:

أقدم مغنيات المدينة ، ومولاة الأنصار ، ترجم لها الأصفهانى فقال عنها إنها «كانت تغنى أغانى القيان من القدائم مثل سيرين ، وزرنب ، وخولة ، والرباب وسلمى ، ورائقة ، وكانت رائقة أستاذتها ، فلما قدم نشيط | الفارسى | وسائب خائر المدينة ، غنيا أغانى بالفارسية فلقنت عزة عنهما نغما ، فكانت أقدم من غنى الغناء الموقع بالحجاز من الجوارى» .[١]

وكانت عزة ذات جمال ودلال ، وقيل إنها لقبت بالميلاء لما يبدو فى مشيتها من ميل واختيال[٢] . وقد شهد لها طويس فقال : «هى سيدة من غنى من النسـاء . مع جـمـال بارع ، وخلق فاضل ، وإسلام لا يشوبه دنس» .[٣]

---

(١) «الأغانى» جـ١٦ ص ١٣ .

(٢) «الموسيقى وأعلامها» ص ٦٦ .

(٣) «الأغانى» جـ١٦ ص ١٤ .

وقد جمعت عزة بين جمال الصوت وحسن الغناء وبراعة العزف فكانت تعزف على جميع الآلات المعروفة فى عهدها من وترية ونفخية، وحذقت العزف بالعود. وقد أتيح لها أن تأخذ الفن الفارسى فى الموسيقى عن نشيط وسائب خاثر فى المدينة، وأنشأت على ألحانهما الفارسية صوغا عربيا استولى على قلوب أهل المدينة وفتن ألباب رجالها وعواطف نسائها .

وتعتبر عزة مدرسة ذات طابع خاص، تتلمذ عليها عدد من أعلام الغناء فى العصر الأموى مثل «ابن سريج» الذى كان فى حداثته يتجسم متاعب السفر من مكة إلى المدينة ليستمع إلى غنائها وينقل من فنها وموسيقاها، و«ابن محرز» الذى قسم حياته قسمين فكان يقضى ثلاثة أشهر بمكة حيث بيته وأسرته، ويقضى مثلها بالمدينة ليتلقى الغناء عن عزة .

وقد أتيح لمعبد أن يشهدها ويستمع إلى غنائها وقد تقدمت بها السن .

فقال : ما سمع السامعون بشيء أحسن من ذلك، وإذا كان هذا غناؤها وقد سنت فكيف بها وهى شابة؟!(١)

وسمعها الشاعر عمر بن أبى ربيعة يوما تغنى شيئا من شعره فلم يتمالك صوابه، وشق ثيابه وصاح صيحة سلبته رشده ووعيه، فلما أفاق قال القوم: لغيرك الجهل باأبا الخطاب، فقال : إنى سمعت واللهَ ما لم أملك معه لا نفسى ولا عقلى.(٢)

---

(١) «الموسيقى وأعلامها» ص٦٩ .

(٢) «الأغانى» جـ١٦ ص ١٤ .

وقد ظلت عزة فى طريقها الفنى تشيد مجدها ومجد الغناء العربى معها إلى أن قضت نحبها حوالى عام ٨٦ هـ / ٧٠٥م .

* * *

وهناك أستاذة أخرى من أساتذة الغناء العربى استطاعت أن ترفع راية الطرب فى العصر الأموى، استمعت إلى الموسيقى الفارسية وحذقت ما سمعت وحافظت على ما حفظت، حتى إذا ما أتمت عملية الهضم الفنى تمثلت مـا هضـمت وبدأت دور الإخـراج والإبداع ثم الابتكار والأستاذية، وهى :

جميلة :

مولاة بنى بهز من بنى سليم، عاشت بالمدينة حتى اعتقت وتزوجت من أحد موالى الحرث بن الخزرج، ثم انتقل إليها ولاء زوجها بالشهرة فلقبت بمولاة الأنصار.

كانت جميلة فنانة مطبوعة، امتازت بالإحساس المرهف والقدرة على الخلق والابتكار، وعت فنا أجنبيا وعربته وطبعته بطابع بيئتها، فغنت غناء عربيا وشعرا جاهليا فى موسيقى فارسية، فوضعوا بذلك قواعد مدرسة حديثة، وجلست للتعليم واحترفت الفن، وأصبحت قبلة الغناء فى المدينة يؤم دارها المغنون والشعراء من مكة وسائر الحجاز.

سئلت : أنى لك هذا الغناء؟ فقالت والله ما هو إلهام ولا تعليم، ولكن أبا جعفر سائب خائر كان لنا جارا، وكنت أسمعه يغنى ويضرب بالعود، ولا أفهمه، فأخذت تلك النغمات فبنيت عليها غنائى فجاء أجود من ذلك الغناء . (١)

---

(١) «الأغانى» جـ٨ ص١٨٧ .

أما عن مقامها الفنى فقد قال فى حقها حسين بن يحيى : «كانت جميلة أعلم خلق الله بالغناء»، وقال معبد : «أصل الغناء جميلة وفروعه نحن، ولولا جميلة لم نكن نحن مغنين» .[١]

اتخذت جميلة لنفسها فى المدينة دارا كبيرة، وكانت هذه الدار تمتلئ بالمغنين والجوارى، وجلست للتعليم فكانت الجوارى يتزاحمن حولها ويأخذن عنها. وكانت تقيم فى تلك الدار الحفلات التى يشترك فيها أحيانا بعض المغنين من مكة مثل ابن مسجح والغريض وابن محرز، والمغنون من المدينة مثل معبد ومالك بن أبى السمح وابن عائشة، والمغنيات مثل سلامة القس[٢] وسلامة الزرقاء[٣] وخليدة وغيرهن كثيرات .

وقد برعت جميلة فى العزف على العود، وكانت أستاذة فى هذا الفن، وقد ذكر الأصفهانى فيما رواه عنها أن الناس اجتمعوا عندها فضربت ستارا وأجلست الجوارى كلهن فضربن وضربت، فضربن على خمسين وترا فتزلزلت الدار، ثم غنت على عودها وهن يضربن على ضربها .[٤]

---

(١) «الأغانى» جـ٨، ص ١٨٦ .

(٢) «سلامة» : عرفت بسلامة القس بعد أن أحبها عبد الرحمن بن أبى عمار من عباد مكة» وكانت سلامة شاعرة ومغنية، تعلمت الغناء على معبد وابن عائشة وجميلة ومالك. وقد اشتراها يزيد بن عبد الملك فى أيام خلافه أخيه سليمان بن عبد الملك . (انظر ترجمتها فى الأغانى جـ٨ ص٦) .

(٣) «حبابة» : كان اسمها عالية، واشتراها يزيد بن عبد الملك وسماها حبابة. وكانت جميلة الصوت، تجيد العزف على العود (انظر ترجمتها فى الأغانى جـ٣ ص١٥٤) .

(٤) «الأغانى» جـ٨ ، ص٣١٨ .

ووجهت الدعوة يوما إلى عبد الله بن جعفر ، فلما جاء قامت على رأسه وقامت الجوارى صفين، ثم دعت لكل جارية بعود وأمرتهن بالجلوس على كراسى صغار ، قد أعدت لهن ، فضربن وغنت عليهن ، وغنى جواريها على غنائها . (١)

وقد قرنت جميلة الغناء بالرقص فأسست بذلك أول مدرسة للموسيقى بمعناها الواسع ، أى الغناء والعزف والرقص : يقول الإصفهانى إنها جلست يوما ، ولبست برنسا طويلا ، وألبست من كان عندها برانس دون ذلك ، ثم قامت ورقصت وضربت بالعود وعلى رأسها البرنس الطويل ، وعلى عاتقها بردة يمانية وعلى القوم أمثالها ، وقام ابن سريج يرقص ومعبد والغريض وابن عائشة ومالك ، وفى يد كل منهم عود يضرب به على ضرب جميلةورقصها ، فغنت وغنى القوم لغنائها ، ثم دعت بثياب مصبغة ودعت للقوم بمثل ذلك فلبسوا ثم ضربت بالعود وتمشت وتمشى القوم خلفها ، وغنت وغنوا بغنائها بصوت واحد(٢)» وظلت جميلة متربعة على عرش الغناء والموسيقى العربية إلى أن توفيت حوالى سنة ١٠١هـ/ ٧٢٠م .

وهكذا نرى أن الغناء العربى فى المدينة قد تطورا تطورا كبيرا على أيدى الموالى من الأجانب ، وتحت تأثير الموسيقى الفارسية ، بحيث أصبح فنا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وتكونت نظريته وعرفت مصطلحاته وتقاليده وأخرجت المدينة كثرة من المغنيات والمغنين الذين خلد أسمهم

---

(١) «الأغانى» جـ٨ ، ص٢٢٧ .
(٢) السابق، ص ٢٢٦ .

على مر الزمن مثل طويس وسائر خائر ومعبد وعزة الميلاء وجميلة وسلامة، وغيرهم كثير.

ويقول شوقي ضيف إن هذه النهضة الفنية الغنائية اقترنت بنهضة كبيرة لفن الشعر، ونقصد الشعر الذى يغنى ويصحب بالعزف والضرب على الآلات الموسيقية، وقد كان من الطبيعى أن يتأثر هذا الشعر بالغناء والموسيقى التى كانت ترافقه لسبب بسيط وهو أن المغنين أدخلوا نغما وألحاناأجنبية كثيرة، وأحدثوا نظرية جديدة فى الغناء، مما جعل الشعراء الغنائين يحورون ويجزئون فى شعرهم وأوزانه تحت تأثير هذه النظرية.(١)

رواد الغناء فى مكة:

نبغ بمكة فى العصر الأموى عدد كبير من المغنين الذى امتلأ كتاب الأغانى بذكرهم، وترجم الإصفهانى لبعضهم ولعل من أشهرهم :

ابن مسجع

وهو أبو عثمان سعيد بن مسجح، مولى بنى جمح، وقيل مولى بنى مخزوم : أسود ولد بمكة، ورائد من أوائل الرواد فى الغناء فى الدولة الأموية . سمع غناء الفرس ونقل ألحانه إلى العرب، وكان قد تعرف على الموسيقى الفارسية من البنائين الذين جلبهم عبد الله بن الزبير (م ٧٤هـ)

---

(٢) انظر : «الشعر والغناء» ص١٩٤ .

إلى مكة لترميم الكعبة فكان أول من نقل الموسيقى الفارسية إلى الغناء العربى، وأول من أعد للنظرية العربية فى الغناء .

ترجم له الأصفهانى فذكر أن مولاه سمعه يغنى فدعا به، وقال له : يابنى أعد ما سمعته منك على، فأعاده، فإذا هو أحسن مما ابتدأ به، فقال : أنى لك هذا؟ قال : سمعت هذه الأعاجم تتغنى بالفارسية، فثقفتها وقلبتها فى هذا الشعر : قال له، فأنت حر لوجه الله.(١)

ولزم ابن مسجحح مولاه، واتسع فى غنائه ومهر بمكة، وذاع صيته وأعجب به شبابها والتفوا حوله حتى اتهم بإفسادهم.

يقول دجمان الأشقر . كنت عاملا لعبد الملك بن مروان، فنمى إليه أن رجلا أسود يقال له سعيد بن مسجح أفسد فتيان قريش وأنفقوا عليه أموالهم فكتب إلىَّ أن أقبض ماله وأسيره، ففعلت .

وتوجه ابن مسجح إلى الشام فى صحبة رجل له جوار مغنيات وأخبره بخبره، واستطاع بمساعدة أحد القرشين فى دمشق أن يُسمع الخليفة عبد الملك غناءه . فطرب له وأمنه ووصله : وكتب إلى عامله برد ماله إليه، وألا يعرض له بسوء . (٢)

ولم تكن رحلة ابن مسجح إلى الشام عبثا، بل استغلها فى الاستزادة من التعرف غلى الموسيقى الرومية ثم رحل إلى فارس فأضاف إلى رصيده مما التقطه من الألحان الفارسية عن البنائين الفرس ألحانا أخرى

---

(١) «الأغانى» جـ٣ ص٨٤ وما بعدها .

(٢) «انظر تفاصيل هذه الرحلة فى «الموسيقى وأعلامها» ص ٥٩ - ٦٢» .

ويبـدو أنه تردد على البلدين وأخـذ من موسـيقـاهمـا الكثيـر ، وعـاد إلى الحجاز فأحدث ذلك التجديد فى الغناء العربى .

يقـول الأصـفـهـانى فى ترجـمتـه له : «ونقل غناء الفـرس إلى غناء العرب ، ثم رحل إلى الشـام وأخذ ألحان الروم والبـربطيـة والأسطوخوسيـة وانقلب إلى فارس فأخذ بها غناء كثيـرا وتعلم الضرب ، ثم قدم إلى الحجاز وقد أخذ من محـاسن تلك النغم ، وألقى منهـا مـا استـقبـحـه من النبـرات والنغم التى هى موجـودة فى نغم الفـرس والروم خـارجـة عن غناء العـرب ، وغنى ابن مسجح على هذا المذهب» .(١)

وقد عـاش سعيـد بن مسجح حـتي لقيـه معبـد وأخذ عنه فى أيام الوليد بن عبد الملك . ومات حوالى عام ٩٦هـ/ ٧١٥م فى عهد الوليد .

ابن محرز :

أبو الخطاب مسلم بن محرز ، مولى بنى عبد الدار ، فارسى الأصل ، كـان أبوه من سـدنة الكعبـة . أدرك زمـان هشـام بن عبـد الملك ، وأصبـح من عظماء الموسيقيين فى العصر الأموى .(٢)

تتلمـذ ابن محرز على ابن مسجح وعـزة الميـلاء ، فكان يذهب إليهـا فى المدينة ويأخذ عنهـا . ورحل مثـل أستـاذه ابن مسجح إلى الشـام وبلاد فـارس فتعلم ألحان الرم والفرس جـميـعـا ، ثم أخـضع الغناء العربى لبـعض هذه الألحان كما كان يصنع أستاذه .

---

(١) «الأغانى» جـ٨ ، ص ٢٠٩ .

(٢) «تاريخ ادبيات» همائى جـ٢ ، ص١١٨ .

وكـان يقـال له صـناج العـرب لبـراعتـه فى الموسـيـقى، كـمـا لقب الأعشى من قبل فى شعره صناجة العرب .

وكان ابن محرز لا يكتفى فيما يبدعه من الألحان بعملية التصفية والانتقاء، بل كـان فوق ذلك ملحنا مبـدعا مخترعا، وكـان مما جدده فى الألحان نوع الغناء المسمى «الرمل» ولم يكن قد سبقه إليه أحد . ويقول الحفنى إن هذا اللون الفنى كتب له أن يعيش فى الحياة العربية ردحا طويلا من الزمن بعد صاحبه، وأن يبلغ مكانة رفيعة من الاستحسان حتى نقله مغن فارسى يدعى «سلمك» فى أيام الرشيد، كان قد استحسن لحنا لابن محرز فنقله إلى الفارسية وغنى فيه.(١)

ولم يغش ابن محرز مجالس الخلفاء ولم يحظ بمنادمة الأمراء، وإن اعترف له بالفضل كبار أعلام الغناء، فقد كان من المقدمين عند اسحق الموصلى، كما أقر له بالسبق الفضل بن يحيى البرمكى.

وفى القصة التالية ما يدل على مكانة ابن محرز وعظم خطره عند كبار أهل فنه، فيقال إنه شخص مرة يريد العراق، فلقيه حنين الحيرى، وهو حينئذ أكبر أعلام الغناء بها، فقال له : غننى صوتا من غنائك فغناه بيتين من شعر عمر بن أبى ربيعة، فقال حنين: كم أملت من العراق؟ قال: ألف دينار. فقال له : هذه خمسمائه دينار ومعها نفقه السفر فى الحضور والعودة، فخذها وانصرف، واحلف ألا تعود. ولما شاع ما فعل حنين، لامه أصحابه عليه، فقال : «واللهَ لو دخل ابن محرز العراق، لما كان لى معه

---

(١) «تاريخ ادبيات» همائي جـ٢، ص١١٩ .

فيه خبز آكله، ولسقطت إلى آخر الدهر.(١)

ابن سريج :

هو عبيد الله بن سريج مولى بنى نوفل بن الحارث بن عبد مناف . ولد فى خلافة عمر بن الخطاب وأدرك عهد يزيد بن عبد الملك . وكان ابن سريج فى بداية أمره يقتصر على النياحة، وقد بعثت إليه سكينة بنت الحسين ﷺ بشعر يصوغ فيه لحنا يناح به، فأجابها إلى ما سألت وصنع اللحن، فصادف نجاحا عند أهل الحرمين وقدموه على جميع النائحين.

وظل يمارس هذا اللون إلى أن ظهر «الغريض» وتفوق عليه، فتركه وعدل إلى الغناء.(٢)

أخذ ابن سريج الغناء عن ابن مسجح، ورحل إلى المدينة فأخذ عن طويس ونشيط الفارسى فى المدينة، فلم يذهب إلى بلاد فارس كما فعل أستاذه ابن مسجح . وكان ابن سريج فى بداية عهده بالغناء يوقع على قصيب بيدة، ثم اتخذ له عودا على غرار عيدان الفرس، فكان أول من ابتدع الغناء المتقن فى مكة، وأول من استعمل العود وضرب به على الغناء العربى بمكة (٣)، ونال شهرة عريضة.

وكان ابن سريج دميم الخلقة، مليح الخلق : فى نفسه رقة، وفى منطقه عذوبة، وفى عقله ذكاء، فكان لا يغنى أحدا إلا بالشعر الذى

---

(١) «الموسيقى وأعلامها» ص : ٨٦ .
(٢) «الأغانى» جـ١ ص ٢٥٥ .
(٣) السابق، ص ٢٤٩ .

يلائمه ومن هنا كان تعلق الناس به فى عصره :

يقول إبراهيم الموصلى وقد سئل عنه : «إنه خلق من كل قلب، فهو يغنى لكل إنسان ما يشتهى». وقال هشام ابن المرية وقد سئل عن أحذق المغنين: «ما خلق اللهّ بعد دواد النبى عليه الصلاة والسلام أحسن صوتا من ابن سريج، ولا صاغ اللهّ عز وجل أحذق منه بالغناء».

اشتهر ابن سريج بتعدد ألوان الغناء، فلم يقتصر على لون واحد، فكان غناؤه على ثلاثة أضرب: ضرب مله مطرب، وضرب له شجى ورقة، وضرب ثالث هو حكمة وإتقان صنعة.(١)

استدعاه الوليد بن عبد الملك إلى بلاطه فى دمشق، وأنزله فى أحد قصوره، وأجزل له فى جوائزه. ولما مات يزيد ناح عليه .

وترك ابن سريج فى الموسيقى ثلاثة وستين صوتا، كان يعرفها معرفة تامة إبراهيم الموصلى وابنه اسحق، وخلدت ألحانه من بعده؛ فقد كان من الثلاثة المختارين من العصر الأموى حين طلب الرشيد من أعلام الغناء فى العصر العباسى أن يختاروا له مائة صوت هى خير ما فى الغناء العربى، ثم يختاروا منها عشرة، ومن العشرة ثلاثة أصوات فكان ابن سريج أحد أصحاب تلك الألحان الثلاثة.(٢)

---

(١) انظر : «الموسيقى وأعلامها» ص ٩٢ .

(٢) السابق، ص ٩٧ .

نشيط الفارسى:

هذه شخصية فارسية كان لها أبعد الأثر فى تطوير الغناء العربى، وهى شخصية نشيط التى تتميز عن غيرها، فلم يكن نشيط من الموالى المعربين الذين استوطنوا الجزيرة ونشأوا فيها، ولكنه وفد إليها قادما من فارس ونزل بها فى أيام عبد اللهّ بن جعفر بن أبى طالب أثناء خلافة عبد الملك بن مروان.(١) وطبقا لما رواه الإصفهانى، فقد توفى نشيط فى عام ٨٠ هـ، وهو فى سن السبعين .(٢)

وكان نشيط من الموسيقيين المهرة، بارعا فى العزف على العود، ويغنى الأغانى الفارسية، فأعجب به عبد اللهّ بن جعفر واشترى ولاءه، وزامل بينه وبين سائب خائر، فأخذ عنه سائب الموسيقى الفارسية وغنى الشعر العربى على ألحان فارسية، وتعلم نشيط من سائب الغناء العربى، وأصبح أستاذا لكبار المغنين فى الحجاز؛ فقد تتلمذ عليه ابن سريج وعزة الميلاء وسائب خائر .

وإلى نشيط يرجع الفضل فى التطور الذى طرأ على الغناء العربى فى العصر الأموى، وظهور نظرية المتقن على يد تلميذيه: سائب فى المدينة، وابن سريج فى مكه، فقد كان كل منهما يوقع غناءه على القضيب الأجش قبل أن يلتقى بنشيط، وما لبثا بعد لقائه أن اتخذا العود، ووقعا عليه ألحانهما، واشتهر سائب بأنه أول من صنع عودا وعزف عليه، وأول من غنى الغناء المتقن فى المدينة، وعرف عن ابن سريج

(١) انظر : «تاريخ أدبيات» همائى جـ٢، ص١١٠ .
(٢) «الأغانى» جـ١١، ص ٦٩ .

أنه أول من ابتدع الغناء المتقن، وأول من استعمل العود وضرب به على الغناء العربى بمكة.

الإيقاع ونظرية الغناء المتقن:

يقول ابن خرداذبة - نقلا عن المتقدمين : «منزلة الإيقاع من الغناء بمنزلة العروض من الشعر؛ وقد أوضحوا الإيقاع ووسموه بسمات ولقبوه بألقاب، وهو أربعة أجناس : ثقيل الأول وخفيفه، وثقيل الثانى وخفيفة، والرمل الأول وخفيفه، والهزج وخفيفه. والإيقاع هو الوزن.»

ثم يُعرِّف هذه الأقسام فيقول: «فالثقيل الأول نقرُه ثلاثة ثلاثة: إثنتتان ثقيلتان بطيئتان، ثم نقرة واحدة. وخفيف ثقيل الثانى نقره اثنتان متواليتان وواحدة بطيئة، واثنتان مردودتان. وخفيف الرمل نقره اثنتان اثنتان مزدوجتان، وبين كل زوج وقفه. والهزج نقره واحدة واحدة مستويتان ممسكة. وخفيف الهزج نقره واحدة واحدة متساويتان فى نسق واحد أخف قدرا من الهزج ....[١]

وقد استطاع المغنون أن يحدثوا نظرية الغناء العربى فأصبح فنا له قواعد مرسومة، ونوعوه فى ستة ضروب، وهى ثقيل أول، وثقيل ثان، وخفيف الثقيل، ورمل، وخفيف الرمل، وهزج.

ومرجع هذه الضروب إلى نوع النقرات؛ فقد تكون ثقيلة، وقد تكون خفيفة، وقد تكون مزيجا من الثقل والخفة.

---

(١) «مروج الذهب» جـ٢، ص٤٥٧، ٤٥٨.

وميزوا بجانب ذلك مجرى الصوت بحسب الأصابع فقالوا : ثقيل أول بالبنصر ، أو من خفيف الثقيل الأول بإطلاق الوتر فى مجرى البنصر ، أو يقولون : رمل بالسبابة فى مجرى البنصر ، ونحو ذلك .(١)

وهذه القواعد شبيهة بما هو متبع الآن فى الموسيقى المعاصرة من حيث قياس الأزمنة والأوزان ، وتعيين مواضع أصابع العازف على أوتار الآله الوترية أو أصابعها - كما فى المعزف (البيانو) - أو ثقوبها كما فى آلات النفخ ، لإخراج النغمة المطلوبة بالدرجة المطلوبة ، حسب قواعد واصطلاحات العلامات المستعملة فى الترقيم الموسيقى (النوتة) الذى تدون به الأعمال الموسيقية حالياً فى جميع بلاد العالم المتحضر .

انتقال الغناء إلى الشام :

أخذ الأمويون ، منذ قيام دولتهم فى الشام ، فى تشجيع الغناء والموسيقى ، وكان أول من أباح منهم الغناء وعمل على ترويجه يزيد بن معاوية (٦٠ - ٦٤ هـ) ، فقد راج الغناء فى عصره فى الحجاز ، وبخاصة فى المدينة ، على النحو الذى رأيناه ، واستقدم يزيد جماعة من المغنين بالمدينة إلى دمشق ، فبدأ منذ ذلك الوقت خروج الغناء من الحجار وانتشاره فى البلاد الإسلامية الأخرى ،وبخاصة الشام بعد أن انتقل إليها جماعة من كبار المغنين أمثال ابن سريج وسلامة .

وكان معظم خلفاء بنى أمية يعقدون مجالس الطرب فى قصورهم ويستمعون إلى كبار المغنين فى عصرهم ، باستثناء قلة منهم مثل سليمان

---

(١) «الشعر والغناء فى المدينة» ص ٣٦١ ، ٢٦٢ .

بن عبد الملك (٩٦ - ٩٩ هـ) الذى كان يمانع فى انتشار الغناء، وورد عنه أنه أمر بمعاقبة أهل هذا الفن بعقوبة الخصاء.

وعمر بن عبد العزيز (٩٩ - ١٠١ هـ) الذى قال عنه الجاحظ إنه «ما طن فى سمعه حرف غناء منذ أفضت الخلافة إليه إلى أن فارق الدنيا، فأما قبلها، وهو أمير المدينة، فكان يسمع الغناء ولا يظهر منه إلا الأمر الجميل». (١)

أما فى عهد يزيد بن عبد الملك [١٠١ - ١٠٥هـ] ، وابنه الوليد بن يزيد (١٢٥-١٢٦ هـ) فقد كثر الغناء والموسيقى والرقص، وكان فى بلاط يزيد من كبار المغنين - غير سلامة وحبابة - ابن سريج ، ومعبد، ومالك، وابن عائشة وغيرهم.

وكان فى بلاط الوليد من المشاهير - غير معبد ومالك وابن عائشة - عطرد، ودحمان الأشقر وعمر الوادى ويونس الكاتب وأبو كامل الغزيل، ويحيى قيل. (٢)

وإلى جوار هؤلاء كان هناك عدد كبير من المغنيات والراقصات اللائى كن يغنين الأشعار الموقعة على الألحان فى حضور الخلفاء فيطرب هؤلاء ويخرجون عن الوقار والاعتدال، (٣) حتى صارت هذه المجالس من المآخذ التى يأخذها عليهم خصومهم، من ذلك ما قاله حمزه الخارجى، فى

---

(١) «التاج» للجاحظ ، ص ٣٩ .

(٢) أنظر : Farmer: History of Arabic Music, p.63 - 64.

(١) «أنظر ما رواه عنهما الجاحظ من العبث والمجون بحضرة الندماء والمغنين فى : «التاج» ص ٣٩ .

حق يزيد بن عبد الملك، في خطبة له من أنه «يشرب الخمر ويلبس الحلة قومت بألف دينار، حبابة عن يمينة وسلامة عن يساره تغنيانه، حتى إذا أخذ الشراب منه كل مأخذ قد ثوبه ثم التفت إلى إحداهما فقال : ألا أطيـر ؟» (١) : وما رواه عنه الإصفاني من أن معبد غناه صوتا فاستخفه الطرب حتي وثب وقال لجواريه : افعلن كما أفعل ، وجعل يدور في الدار ويدرن معه .

وقد قطع الوليد شوطا أبعد من أبية في التعلق بالغناء والموسيقى ، فكان ينظم الشعر ويلحن الأغاني ويعزف على الآلات . وقال عنه الإصفاني إنه شارك في الموسيقى وكانت له أصوات صنعها مشهورة، وكان يضرب بالعود ويوقع بالطبل ويمشي بالدف على مذهب أهل الحجاز. (٢)

وفي أواخر الدولة الأموية ازدادت الموسيقى انتشاراً ودخل الغناء العربي إلى جانب العود ، كثير من الآلات الفارسية كالناي والبربط والطنبور وأصبحت الموسيقي توأما للغناء في مجالس الخلفاء والأمراء وكبار العاملين ، وكانوا يصحبون معهم المغنين والموسيقيين في سفرهم وحضرهم، بل وفي خروجهم لحروبهم على نحو ما ذكر ابن الأثير في أحداث سنة مائة وواحد وثلاثين من أن العباسيين عندما أغاروا على جيوش بني أمية كان من بين ما وقع في أيديهم من الغنائم أعداد هائلة من آلات الطرب كالناي والبربط والطنبور.

---

(١) «البيان والتبين» جـ٢ ص١٠٢ .

(٢) «الأغاني» جـ٩ ص ٢٧٤ .

الغناء والشراب فى الحجاز والعراق :

رأينا فيما سبق كيف أخذ الغناء العربى فى الرواج والانتشار منذ عهد عثمان ، وكيف ازداد انتشارا وتطورا فى العصر الأموى ، واهتم به أهل الحجاز حتى أصبح مصرهم أشهر الأمصار الاسلامية بالغناء والموسيقى ، فى الوقت الذى تدل فيه الروايات على أن أهل العراق لم يكونوا يعجبون بالغناء ، بل إن الأمر بلغ بفقهائم أن حرموه وجعلوا الاستماع إليه من الذنوب .(١)

وكان هناك شيئان اختلف فى تحليلهما وتحريحهما أهل العراق وأهل الحجاز وهما الغناء والشراب ؛ فقد أباح أهل مكة والمدينة الغناء وحرموا الشراب ، وحرم أهل العراق الغناء وأباحوا الشراب ، ووجد بعض الظرفاء بهذا الاختلاف منفذا للأخذ من كليهما ، فكانوا فى الغناء على مذهب أهل مكة ، وفى الشراب على مذهب أهل العراق ، «وقال بعضهم : أباح أهل الحرمين الغناء وحرموا النبيذ ، وأباح أهل العراق النبيذ وحرموا الغناء ، فأوجدونا السبيل إلى الرخصة فيهما عند اختلافهما إلى أن يقع الاتفاق» .(٢)

الغناء والموسيقى فى العراق فى العصر العباسى:

كان العراق فى العصر الأموى موطنا للفتن والثورات التى شغلت أهله عن الاهتمام بالغناء والموسيقى كغيرهم من أهل الأمصار الأخرى ،

---

(١) «إحياء علوم الدين» جـ٢ ص ٢٣٧ .

(٢) انظر : «محاضرات الآدباء» جـ٢ ص ٦٧٠ .

وقد غلب على كثير منهم روح الزهد والتصوف، وانصرف بعضهم كأهل البصرة والكوفة إلى الاشتغال بالفقه وعلم الكلام والنحو، فكان أن أصبح الحجاز موطن الغناء، وأخذ الشام بحظ كبير منه، بينما صار العراق مركزا للحياة الفكرية والعقلية.

وكان بعض أهل العراق الذين يحبون الاستماع إلى الغناء ولا يجدون بغيتهم في بلدهم يذهبون إلى الحجاز الذى كان أهله يسخرون من جهل أهل العراق بأنواع الغناء، وكان بعضهم يتحولون إلى الشام أيضا.

وليس معنى هذا أن العراق قد خلا تماما من الغناء، فقد كان به حنين الحيرى[١] ولكنه لم يؤسس مدرسة كالتى كانت بمكة أو المدينة.

غير أن الحال لم يلبث أن تغير تماما فى العصر العباسى، فبعد سقوط الأمويين فى الشام وتحول العباسيين إلى العراق، انتقل معهم الغناء، وعمت العراق موجة من الغناء والموسيقى والرقص، وكثر فيه المغنون والمغنيات، وازدهرت صناعة الموسيقى بشكل لم يسبق له مثيل.

ويرجع السبب فى هذا التغيير إلى اتصال أهل العراق بالبلاط الأموى من ناحية؛ فقد كانوا يذهبون إلى الشام ويعودون متأثرين بما يرونه فى بلاط الأمويين من مظاهر الترف وألوان الطرب والغناء، ومن ناحية أخرى إلي ما طرأ على الحياة الاجتماعية فى العراق من مظاهر الحضارة الفارسية، وخصوصا بعد تغلغل نفوذ الوزراء الفرس كالبرامكة

---

(١) «اسمه حنين بن بلوع: كان نصرانيا يسكن بالحيرة، ويجمع بين الشعر والغناء، ويعتبر من المغنين والموسيقيين فى عهد هشام بن عبد الملك» (انظر ترجمته فى الأغانى جـ٢ ص ٣٤١).

وغيرهم وهيمنتهم على كل شيء في العصر العباسي .

والواقع أن الأثر الفارسي كان واضحا في جميع مظاهر الحياة في العراق منذ بداية العصر العباسي، فقد بني الخليفة المنصور (١٣٦ - ١٥٨ هـ) مدينة بغداد على طراز فارسي[١] ، وكانت الحياة فيها تكاد تكون فارسية في كل شيء، فكان الناس يلبسون الملابس الفارسية، ويتعودون عادات الفرس في مآكلهم ومشاربهم، وكانوا يحتفلون بالأعياد الفارسية كالنوروز وشارك الخلفاء في الاحتفال بهذا العيد؛ بل إنه عد عيدا شعبيا عاما واحتفل به الخلفاء أيضاً احتفالا رسميا .[٢]

وكان البلاط العباسي في بغداد صورة من البلاط الفارسي في العصر الساساني سواء في نظم الحكم والإدارة، أو في النواحي الاجتماعية، فقد كان الخلفاء العباسيون يحيون حياة شبيهة بحياة ملوك الفرس، ويهتمون بالغناء والموسيقى ويقبلون عليها كما كان يفعل ملوك الساسانيين، وساروا على نهجهم في مجالس سماعهم، وكان منهم من قسم المغنين والموسيقيين إلي مراتب وطبقات كما فعل الساسانيون، ومنهم من نصب الستارة واحتجب عن الندماء . وجلس للسماع كما كانوا يفعلون، ومنهم من كان ينام على الغناء «فقد كانت ملوك الأعاجم لا تنام إلا على غناء مطرب وسهر لذيذ .[٣]

---

(١) انظر : «مروج الذهب» جـ٢ ص٢٣٢ ، «تاريخ الأمم الإسلامية» الخضري، ص١٠٥ .

(٢) النوروز وأثره» ص ٤٧ وما بعدها .

(٣) «مروج الذهب» جـ٢ ، ص ٢٣٢ .

وقـد لقى الغناء وأهله ومـا يرتبط من عـزف وتوقـيع ورقص من اهتمام العباسيين وتشجيعهم ما زاد عن اهتمام وتشجيع من سبقهم من الأمويين، وتطورت فى عهدهم صناعة الموسيقى تطورا كبيرا، وفاقت مجالس طربهم وسماعهم مثيلاتها فى عهد الأمويين، ولم يرد عن أحد من الخلفاء العباسيين أنه كره سماع الغناء، أو قصر فى مكافأة المغنيين والموسيقيين، بل كانوا جميعا، باستثناء المنصور، يغدقون عليهم الأموال الطائلة والهبات الثمينة، ويقطعونهم الأراضى والبساتين، وأجرى بعضهم عليهم الرواتب والمكافآت .

وكان أبو العباس السفاح[١٣٢ - ١٣٦ هـ] أول من جلس لسماع الغناء من خلفاء العباسيين، وكاب يطرب له ويبتهج ويصيح من وراء الستارة قائلا : أحسنت، أعد هذا الصوت فيعاد له مرارا، وكان لا يحضره نديم ولا مغن ولا مله فينصرف إلا بصلة أو كسوة.(١)

أمـا المنصـور[١٣٦ - ١٥٨ هـ] فكان إذا غناه المغنى فـأطربه، حركت الستارة بعض الجوارى، فيطلع الخادم صاحب الستارة فيقول له : قل له أحسنت، بارك الله فيك. ولم يكن يثيب أحدا من ندمائه وغيرهم درهما.(٢)

وورد عن المهدى [١٥٨ - ١٦٩هـ] أنه كان يحب القيان وسماع

---

(١) «التاج» للجاحظ، ص ٤٠ .

(٢) السابق ص ٤١ .

الغناء وكان معجبا بجارية مغنية يقال لها جوهر ، وقال فيها شعرا .(١) وقد احتجب عن الندماء فى أول أمره، ثم ظهر لهم ، فأشار عليه «أبوعون» بأن يحتجب عنهم فقال : إليك عنى ياجاهل ! إنما اللذة فى مشاهدة السرور وفى الدنو ممن سرنى .

ويقول الجاحظ إنه كان كثير العطايا وافرها .(٢)

أما الهادى (١٦٩ - ١٧٠هـ) فكان يسمع الغناء ويأمر للمغني

---

(١)(«كان المهدى قد اشترى «جوهر» من مروان الشامى. فدخل عليه مروان يوما وجوهر تغنيه، فقال مروان :

أنت يا جوهر عندى جوهرة ... فى بياض الدرة المشتهرة
فإذا غنت فنار ضـرمت ... قذفت فى كل قلب شررة

فاتهمه المهدى وأمر به فدع فى عنقه إلى أن خرج، ثم قال لجوهر : أطربينى فأنشأت تقول :

وأنت الذى أخلقتنى ما وعـدتنى ... وأشمت بى من كان فيك يلوم
وأبرزتنـى للنـاس ثم تركتنـى ... لهم غرضا أرمى وأنت سـليم
فلو أن قولا لا يكلم الجسم قد بدا ... بحسمى من قول الوشاة كلوم

فقال المهدى :

ألا ياجوهر القلب لقد زدت على الجوهر
وقد أكملك الله بحسن الدل والمنظر
إذا ما وصلت ما أحسن خلق الله بالمزهر
وغنيت ففاح البيت من ريقك بالعنبر
فلا والله المهـدى أولى منك بالمنبـر
فإن شئت ففى كفك خلع ابن أبى جعفر

(«البيان والتبين» جـ٣ ص ٢١٩ - ٢٢٠) .

(٢) «التاج» ص ٤١-٤٢ .

بالمال الخطير الجزيل فيقول : لا يعطيني بعدها شيئا ، فيعطيه بعد أيام مثل ، تلك العطية .(١)

وقد بالغ الرشيد(١٧٠ - ١٩٣ هـ) فى الاهتمام بالغناء والموسيقى، وكان الأول من خلفاء بنى العباس الذى جعل المغنيين مراتب وطبقات على نحو ما وضعهم أردشير بن بابك ، وكان على عهده منهم عدد كبير من المشاهير . أمثال إبراهيم الموصلى وابن جامع وزلزل(٢) ،

---

(١) «ذكر الجاحظ أن الهادى قال يوما لابن جامع وإبراهيم الموصلى ومعاذ بن الطبيب : من أطربنى اليوم منكم فله حكمه . فغنّاه ابن جامع غناء لم يحركه، وغناه إبراهيم فطرب فقال له : احتكم فقال إبراهيم : «يا أمير المؤمنين ، حائط عبد الملك بن مروان وعينه الخرارة، فغضب وقال : تريد أن تسمع العامة أنك أطربتنى، ثم عاد إبراهيم الحرانى وقال : خذ بيد هذا الجاهل وأدخله بيت المال فليأخذ منه ما شاء. وساومه الحرانى، وانصرف فى ذلك اليوم بسبعمائة ألف درهم» (التاج ص ٤٢ - ٤٤).

(٢) «زلزل منصور» : كان عازفاً بارعاً، يضرب ولا يغنى.وكان مضرب المثل فى الضرب على العود فى أيام المهدى والهادى والرشيد. وبلغ من إجادته لفنه أنه اختصم وإبراهيم الموصلى فى مجلس سماع الرشيد وخطأ كل منهما الآخر وانتصر الرشيد لزلزل فاغتم إبراهيم وأبلغ الرشيد أن بفارس رجلا يقال له «سنيد» لم يخلق الله أضرب منه بعود فإذا استقدمه غنى على ضربه لأن زلزل يكايده، فطلبه الرشيد فحضر سنيد وغنى عليه إبراهيم، ثم طلب صاحب الستارة من زلزل أن يضرب فضرب، فلما جس العود، ما تمالك الفارسى أن وثب من مجلسه بغير إذن، حتى قبل رأس زلزل وأطرافه وقال «مثلك، جعلت فداك، لا يمتهن ولا يستعمل مثلك يعبد». فعجب الرشيد من قوله، وعرف فضيلة زلزل على الفارسى، فأمر له بصلة ورده إلى بلده. (انظر : «التاج» ص٤٦ - ٤٨) .

وبرصوما(١)، فكان إبراهيم الموصلى وابن جامع وزلزل فى الطبقة الأولى، وكان زلزل يضرب على الوتر ويغنى عليه . وكان فى الطبقة الثانية أبو عبيد الكوفى وعمر الغزال ومن شابههما، أما الطبقة الثالثة فأصحاب المعارف والونج والطنابير . وعلى قدر مراتبهم كانت تخرج جوائزهم وصلاتهم.(٢)

والرشيد هو الذى أمر إبراهيم الموصلى وإسماعيل بن جامع ومليح بن أبى العوراء بأن يختاروا له الأصوات المائة، التى أدار عليها أبو الفرج الإصفهانى كتابه الأغانى، ثم طلب أن يختاروا من المائة عشرة، ثم من العشرة ثلاثة، وعلى نحو ما ورد فى مقدمة كتاب الأغانى . وقد بلغ من حب الرشيد للغناء أن اشترى من إبراهيم الموصلى جارية مغنية بستة وثلاثين ألف دينار.(٣)

وعرف عن الأمين (١٧٥ - ١٩٨هـ) أنه كان مولعا بالغناء، يستمع إليه حتى فى أحلك الأوقات . وقد وصفه اسحق الموصلى بأنه كان أعطى الخلق لذهب وفضة وأنهبهم للأموال إذا طرب . وقال إنه أمر له ذات ليلة بأربعين ألف دينار حملت أمامه.(٤)

---

(١) «اسحق برصوما» : كان زمارا فى الطبقة الثانية، فطرب الرشيد يوما لزمره، فطلب منه أن يزمر على ابن جامع، فأبى وقال : إن كنت أزمر على الطبقة العليا رفعت إليها، فأما أنا أكون فى الطبقة الثانية وأزمر على الأولى، فلا أفعل. فأمر الرشيد برفعه إلى الطبقة الأولى ومنحه البساط الذى كان عليه مجلسهم، وكان يساوى ألفى دينار. (انظر «التاج» ص ٤٨ - ٤٩) .

(٢) السابق ص ٤٥ .

(٣) «الأغانى» جـ٥ ص ١٦٤ .

(٤) «التاج» للجاحظ ص ٥١ .

أما المأمون (١٩٨ - ٣١٨هـ) فقد جلس لسماع الغناء من وراء حجاب متشبها بأبيه، وأكرم أهله وأدناهم منه[١]، ثم ظهر للندماء والمغنين وشرب على الرقص.[٢]

وكان جعفر بن محمد هارون : الخليفة المتوكل (٢٣٢ - ٢٤٧هـ) مشغوفا بالغناء، يقيم مجالس اللهو والمنادمة، ويستمع فيها إلى المغنيات والعوادة والطنبورية، وعشق جارية تدعى محبوبة[٣]، كانت تجمع بين الغناء والعزف وقول الشعر، ووردت عنهما أخبار كثيرة.[٤]

---

(١) «التاج» للجاحظ، ص ٥٢ - ٥٣ .

(٢) «روى أحمد بن صدقه أنه دخل على المأمون في يوم الشعانين، وبين يديه عشرون وصيفة روميات مزنرات، قد تزين بالديباج الرومى، وعلقن فى أعناقهن صلبان الذهب، وفى أيديهن الخوص والزيتون، فقال له المأمون، ويلك يا أحمد ! قد قلت فى هؤلاء أبياتا فغننى بها، فغناه، ولم يزل يشرب وترقص الوصائف بين يديه أنواع الرقص (انظر : الأغانى جـ٦ ص٢١١) .

(٣) «ذكر على بن الجهم أن ابن طاهر أهدى المتوكل هدية بها مائتا وصيفة ووصيف، وفى الهدية جارية يقال لها محبوبة، كانت لرجل من أهل الطائف قد أدبها وثقفها وعلمها من صنوف العلم. وكانت تحسن كل ما يحسنه علماء الناس، فحسن موقعها من المتوكل وحلت من قلبه محلا جليلا ولم يكن أحد يعدلها عنده. («مروج الذهب، جـ٢ ص٣٩٥) .

(٤) «من هذه الأخبار ما ذكره ابن الجهم من أنه دخل على المتوكل يوما للمنادمة، فقام فدخل بعض المقاصير، ثم خرج وهو يضحك، فقال دخلت على قينة قد كتبت على خدها بالمسك جعفرا، فما رأيت أحسن منه، فقل فيه شيئا. فقلت : أنا وحدى، أو أنا محبوبة، قال : لا، بل أنت ومحبوبة. فدعوت بدواة وقرطاس، فسبقتنى إلى القول ثم أخذت العود فترنمت ثم خففت عليه حتى صاغت لحنا ثم قالت : يا أمير المؤمنين ! تأذن لى ؟ فاذن لها، فغنت :

وليس أدل على أهتمام العباسين بالغناء والموسيقى، وبما وصلت إليها صنعة الغناء في عهدهم من أن جماعة من الخلفاء شاركوا في هذه الصنعة، وتركوا فيها أصواتا، من بينهم : اواثق (٢٢٧ - ٢٣٢هـ)، والمنتصر (٢٤٧ - ٢٤٨ هـ)، والمعتز (٢٥٢ - ٢٥٥ هـ)، وقد أفرد

وكاتبة في الخد بالمسك جعفــــرا — بنفسي محط المسك من حيث أثــر
لئن أودعت خطا من المسك خدها — لقد أودعت قلبي من الوجد سطرا
فيامـــن لمملوك بظـــــل مليكــه — معطيعـا له فيمـــا أسر وأجـــهرا
ويامن لعيني من رأى مثل جعفـــر — سقى الله صوب المستهلات جعفرا

وقد غاضبها المتوكل يوما وأمرها بلزوم مقصورتها، ونهى الحشم عن الدخول إليها، ورأى في النوم أنه صالحها، فذهب إليها وكانت تخفق عودا وتترنم بشئ، ثم رفعت عقيرتها وغنت :

أدور في القصر لا أرى أحدا — أشـــكو إليه ولا يكلمنـــى
حتى كأني أتيت معصيـــة — ليس لها توبـــة تخلصـــنى
فمـــن شفيعـــى إلى ملك — قد زارني في الكرا وصالحني
حتى إذا ما الصباح عاد لنـا — عـاد إلى هجـره وصـارمنى

فصفق المتوكل طربا ودخل إليها، فلم تزل تقبل رجله وتمرغ خديها حتى أخذ بيدها.

وبعد مقتل المتوكل ضمت مع غيرها إلى بغا الكبير، ودخل عليه ابن الجهم يوما فهتك الستار، وكانت محجوبة بين القينات حاسرة الحلى والحلل، عليها بياض فجلست منكسة، وطلبوا منها الغناء فتعللت، فأقسم عليها ابن الجهم ووضع العود في حجرها فغنت غناء مرتجلا قالت فيه :

أى عيش يلـذ لـى — لا أرى فيـــه جعفـــرا
ملك قـــد رأيتـــه — فـــي نجيـــع معفـــرا
كل من كان ذا خبا — ل وسقم فقـــد يـــرا
غير محبوبـة التى — لو ترى الموت يشترى
لاشتريه بما حــوتـ — به يداهـــا لتقبـــرا

(«مروج الذهب» جـ٢ ص ٣٩٥ ٢٩٧)

الإصفهاني في كتابه فصلا درس فيه ما تركه أولاد الخلفاء من صنعة في الغناء.(١)

وممن برز في هذا المجال : إبراهيم بن المهدى بن المنصور؛ وكان من كبار المغنين والشعراء، ذكره ابن النديم في كتابه، وقال عنه إنه« أول نابغ نبغ من بني العباس، ثم من أولاد الخلفاء، له ترسل وشعر وله صنعة في التغنى يتقدم بها كل أحد، وكان اسحق وإبراهيم الموصلي قبله يأخذان عنه، ويتحاكم المغنون إليه في صناعتهم. وله من الكتب : كتاب أدب إبراهيم، وكتاب الطبيخ، وكتاب الطب، وكتاب الغناء.(٢)

وكان ابراهيم ماهرا في العزف على العود، وله فيه ثلاث أصوات كان يتقدم فيها كل من غنى، وكان فوق ذلك يجيد العزف بالآلات الوترية .

والمزامير والدفوف(٣)، واشتهرت أخته علية أيضا بالغناء، وتركت أصوتا كثيرة.(٤)

والواقع أن الغناء والموسيقى بلغا حدا كبيرا من الراقى والكمال في العصر العباسى . ويرجع الفضل في ذلك إلى اهتمام الخلفاء وتشجيعهم، ووجود عدد كبير من المغنين والمغنيات والعازفين والعازفات الذين أجادوا صنعتهم إجادة كبيرة وساهموا في تطوير الغناء العربى ، وأثروا في

---

(١) انظر : «الأغاني، جـ٩ ص ٢٥٠ وما بعدها.
(٢) «الفهرست» ص ١٦٨ .
(٣) انظر ترجمته في : «الموسيقى وأعلامها» ص ٢٣٧ - ٢٤٩»
(٤) انظر ترجمتها في السابق ١٩٥ - ٢٠٨» .

الموسيقى العربية بما أدخلوا من الآلات كالعود والمزمار والطنبور والونج. وقد رافق الرقص الغناء والعزف فاكتملت فى تلك الفترة الموسيقى بمعناها العام، وتطور الغناء العربى وتنوعت ضروبه فكان هناك الغناء الفردى، والغناء المصحوب بجوقة، والغناء مع الرقص .

وممن ساهموا فى هذه النهضة الغنائية الموسيقية فى العصر العباسى من المغنين والموسيقيين من الرجال : إبراهيم الموصلى وإسماعيل بن جامع ومليج بن أبى العوراء - وهم الثلاثة الذين أمرهم الرشيد باختيار الأصوات المائة - وزلزل، وبرصوما، وإسحق الموصلى .[١]، وكثير من المشهورين من بينهم علوية [٢]، وزرزر، ومخلوق[٣]،

---

(١) أبو محمد اسحق بن إبراهيم الموصلى : علم من أعلام الموسيقى والغناء فى العصر العباسى، وكانت له قدم راسخة فى العلوم والآداب والرواية والشعر وكان مغنيا عارفا بفن الغناء تمام المعرفة، وعازفا ماهرا وملحنا بارعا. ويقول عنه الإصفهانى : هو الذى هذب صناعة الغناء، وكان يستطيع الضرب على العود المشوش الأوتار فيوهم سامعة أنه يضرب على عود صحيح، وعرف فى مجلس المأمون خطأ فى وتر بين ثمانين وترا وعشرون جاربة يغنين، انظر ترجمته فى «الأغانى» جـ٥، «الموسيقى وأعلامها» ص ٢٦٤ - ٢٨٥) .

(٢) «علوية» أبو الحسن على بن عبد الله : علوية الأعسرا، يقول عنه للجاحظ : كان علوية المغنى أحد الناس فى الرواية وفى الحكاية. وفى صنعة الغناء وجودة الضرب، وفى الإضراب وحسن الخلق («البيان والتبين» جـ١ ص ١٢٣) .

(٣) «مخارق» أو المهنا مخارق : كان من أكابر المغنين، اشتهر بحلاوة الصوت، وبلغ من جمال صوته أنه غنى يوما فى منتزه، وقد سنحت ظباء، فجاءت إعجابا بغنائه، وتوسط دجلة يوما وغنى فلم يبق أحد إلا بكى («محاضرات الأدباء» جـ١ ص٤٤٣ - ٤٤٤) .

ورنام.[١]

ومن النساء : فريدة، وبذل، وذات الخال، ومتيم، وعريب، ودنانير، ومحبوبة، وسارية.[٢]

وقد انتشر الغناء في العصر العباسي في كل مكان : في قصور الخلفاء والأمراء ، وفي بيوت الكبراء أصحاب القيان، وفي المنتزهات والشوارع، وعلى الجسور وفي وسط الأنهار. ومن يطلع على كتاب الأغاني للأصفهاني وكتاب التاج للجاحظ يخيل إليه زنه لم يكن هناك شيء في العصر العباسي إلا الغناء والمغنون والمغنيات .

وكان التأثر بالغناء قويا، فكان منه ما يسر وما يبكي، وما يزيل العقل حتى يغشى على صاحبه : ولم يكن هذا التأثر مقصورا على فئة دون أخرى، بل كان عاما بين جميع الطبقات : بدءاً من الخلفاءء حتى عامة الشعب. وهناك كثير من الروايات التي وردت في هذا المجال، منها : أن إبراهيم بن المهدي غنى ومرة في مجلس المأمون فأحسن، وكان في المجلس كاتب من كتاب طاهر بن الحسين يكنى أبازيد، وكان قد بثه في بعض أموره، فطرب أبو زيد ، فأخذ بطرف ثوب إبراهيم فقبله، فنظر إليه المأمون كالمنكر لما فعل، فقال أبو زيد: ما تنظر ! أقبله واللهَ ! ولو قلعت،

(١ ، ٢) «رنام» و «سارية» : كان لدى الخليفة المعتز وقد نزل عنده عبيد الله بن طاهر، فأراه أشياء عجيبة، منها : أنه أسمعه غناء سارية ورمز رنام الزامر، ثم آراه آلة موسيقية عجيبة. وأدخله شباك، وأمر با أن يجمع بين السبع والفيل، فرأى تواثبهما. ثم سأله أي الأشياء أطرف فيما رأى ؟ فقال : غناء سارية («الحضارة الإسلامية» ميتز (الترجمة) جـ٢ ص ١٨٢) .

فتبسم المأمون.[١]

وقد بلغ الأمر بأصحاب الحس المرهف والعواطف الملتهبة أن كان منهم من يمزق ثيابه ، ويدق الحائط برأسه ، ومنهم من كان يتمرغ فى التراب ويهيج ويزيد ويعض بنانه ويركل برجله ويلطم وجهه ، وآخرون ينطحون العمد من حسن ما يسمعون ، بل إن بعضهم كانوا يرمون بأنفسهم فى الفرات من شدة الطرب لا يدرون ، وقد يمزقون أثوابهم ويعلقون نعالهم فى آذانهم لا يعرفون.[٢]

وهذه الروايات على ما فيها من المبالغة تصور لنا شدة تأثير الغناء فى أهل ذلك العصر .

---

(١) انظر : «الحضارة الإسلامية» جـ٢ ص ١٨٢ .

(٢) انظر : «العقد الفريد» جـ٤ ص ١٢٤ .

فهرس الكتاب الأول

الفصل الثالث

الكتاب الثانى

السـماع فى التصـوف الإسـلامى
من خلال الكتب الصوفية المنثورة

تمهيد :

يتناول هذا الكتاب السماع فى التصوف الإسلامى. والسماع، شأنه شأن أي ظاهرة تنشأ وتنمو وتتطور، مرَّ بمراحل تطور خلالها وأضيفت إليه فى كل مرحلة عناصر جديدة حتى اكتمل مفهومه فى النهاية.

وإذا تتبعنا مسيرة السماع فى التصوف بعد الإسلام، وما طرأ عليه من عوامل غيرت معناه، وما أضيف إليه من عناصر ساعدت على نموه وبلوغه مرحلة النضج والاكتمال : نجد أن لفظ السماع برز فى صدر الإسلام وكان يعنى سماع القرآن الكريم والحداء وأغانى الحجاج والأشعار التى تحث على الجهاد والغزو، ثم تدرج إلى سماع القصائد والأشعار، ولم يلبث هذا المفهوم أيضاً أن تطور إلى سماع الغناء.

وقد رأينا فى الكتاب الأول كيف راج الغناء بين المسلمين فى أيام عثمان بن عفان، وانتشر فى بعض الأمصار الإسلامية فى زمن الأمويين، وازداد انتشارا ورواجا فى العصر العباسى حتى عم جميع البلاد الإسلامية، وطغت موجة الغناء على جميع جوانب الحياة فى ذلك العصر؛ فكان أن دخل السماع بمعنى الغناء حياة الصوفية، وكثرت فيه أقوال شيوخهم، وأباحه معظمهم ومارسوه، ولم تمتنع عنه إلا قلة من المتحفظين الذين تابعوا رأى بعض الفقهاء ممن ترددوا فى إباحة الغناء، لما يصحبه من عزف على الآلات التى كانوا ينظرون إليها على أنها من اللهو الذى يتجافى عن نصوص الشرع والدين.

وفى القرن الخامس الهجرى زاد الرقص إلى جانب الغناء واكتمل مفهوم السماع فى التصوف، وانتشر السماع بمعنى الموسيقى والغناء

والرقص بين الصوفية، مع انتشار الخانقاهات فى البلاد الإسلامية، وأصبح من الرسوم المتبعة فى كثير من الخانقاهات، واتخذوا منه رياضة من الرياضيات التى يستعان بها فى تربية المريدين، وتحقيق حالات الوجد والجذب التى كان قد ماؤهم يتوصلون إليها عن طريق إقامة الذكر وترديد الأوراد والأذكار.

وقد حظى موضوع السماع باهتمام عدد كبير من العلماء ومؤلفى الكتب الصوفية العربية والفارسية وبلغ من عنايتهم به أن ألف بعضهم فيه كتباً، وأفرد له البعض الآخر فى مؤلفاتهم فصولا وأبوابا جمعوا فيها أقوال المبكرين فى السماع، وعرضوا الآراء التى قيلت فى تحليله أو تحريمه، وقسموا السماع إلى أنواع والمستمعين إلى طبقات، وبينوا موقف الفقهاء والصوفية من كل نوع، وأحكام السماع لكل طبقة، وحددوا آداب السماع وشروطه، وذكروا كثيراً من الحكايات عن أحوال المستمعين، وأوردوا كثيراً من الأشعار التى آثار سماعها ألوانا من الوجد وتكلموا فى الوجد والتواجد وتمزيق الثياب والخرق، من ذلك ما ورد فى اللمع، والرسالة، وكشف المحجوب، (١) والسماع، وإحياء علوم الدين

---

(١) «كشف المحجوب» : أول الكتب الفارسية فى التصوف : مؤلفه هو أبو الحسن على بن عثمان بن أبى على الغزنوى المعروف بالهجويرى، كان عالما من علماء الصوفية فى القرن الخامس الهجرى ومعاصرا للقشيرى. ولد فى مدينة غزنة بالهضبة الأفغانية وبها تلقى علومه الأولى، وقام برحلات واسعة النطاق فى العالم الإسلامى، التقى خلالها بعدد كبير من شيوخ الصوفية وأئمة المذاهب الدينية ورؤساء الفرق الإسلامية، وانتهى به المطاف فى مدينة لاهور بالهند حيث توفى سنة ٤٦٥ هجرية، وما يزال قبره فى لاهور بالباكستان داخل

وعوارف المعارف وغير ذلك من الكتب الصوفية المنشورة. وسنحاول من خلال هذه الكتب التعرف على المراحل التى مر بها السماع فى التصوف الإسلامى وعناصره فى كل مرحلة، ومفهوم السماع فى التصوف.

مزاره المعروف بمزار «داتا گنج بخش هجويرى».
وكشف المحجوب أقدم مؤلف فى التصوف باللغة الفارسية، ويرجع تاريخ تأليفه إلى منتصف القرن الخامس الهجرى. ويشتمل الكتاب على خمسة وعشرين قسما فى الأصول النظرية والعملية للتصوف، وتراجم الأئمة وشيوخ الصوفية، والفرق الصوفية، والعبادات والمعاملات والرسوم.
وكتاب كشف المحجوب ترجم مرتين؛ فقد ترجمه إلى الإنجليزية ترجمة موجزة المستشرق الإنجليزى نيكولسون ونشر فى لندن سنة ١٩١١هـ. وترجمته المؤلفة إلى العربية عن النص الفارسى ونشره المجلس الأعلى للشئون الإسلامية بالقاهرة فى جزأين : الأول سنة ١٩٧٤م، والثانى سنة ١٩٧٦م. وأعيد طبع الترجمة العربية فى بيروت سنة ١٩٨٠م.

الفصل الأول

السماع فى المرحلة الأولى

السماع فى المرحلة الأولى
(الحداء، القرآن الكريم، الأشعار)

عناصر السماع فى المرحلة الأولى - ونعنى بها مرحلة صدر الإسلام - يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع، تدخل كلها فيما أبيح من أنواع السماع فى الإسلام، وهذه الأنواع الثلاثة هى :

- سماع الحداء وأغانى الحجيج وأشعار الجهاد والغزو.
- سماع القرآن الكريم.
- سماع القصائد والأشعار.

وفيما يلى تعريف بهذه الأنواع :

الحداء وأغانى الحجيج وأشعار الجهاد والغزو

الحداء :

الحداء أول السماع والترجيع عند العرب، وهو أشعار موزونة فى بحر الرجز، عرفه العرب قبل الإسلام وكان بمثابة الغناء الشعبى لهم، وعن الحداء اشتق العرب الغناء. (١) وقد ظل الحداء فى العرب إلى زمن النبى ﷺ، وزمن الصحابة رضوان الله عليهم.

وعلى الرغم من أن الحداء نوع من الغناء، والغناء توقف فى إباحته بعض الفقهاء، إلا أن الإجماع انعقد على إباحة الحداء.

---

(١) ارجع إلى نشأة الحداء فى الكتاب الأول، ص ٧٣.

يقول القشيري : «وأما الحداء فهناك إجماع على إجازته. وقد وردت عن عمر وابن عمر، وعبد الله بن جعفر آثار في إباحة الحداء. (١)

ويقول الغزالي : «ولم يزل الحداء وراء الجمال من عادة العرب في زمن رسول الله ﷺ وزمان الصحابة ﷺ ... ولم يُنقل عن أحد من الصحابة إنكاره؛ بل ربما كانوا يلتمسون ذلك تارة لتحريك الجمال وتارة للاستلذاذ». (٢)

أغاني الحجيج :

ذكر الغزالي سبعة مواضع يباح فيها الغناء، جعل أولها غناء الحجيج. ووصف هذا النوع من الغناء بأنهم كانوا يدورون في البلاد بالطبل والشاهين والغناء.

وأرجع الغزالي السبب في إباحة غناء الحجيج إلى أنه يهيج الشوق إلى حج بيت الله تعالى وإشعال نيرانه إن كان ثم شوق حاصل، أو استثارة الشوق واجتلابه إن لم يكن حاصلا، ويقول إنه «مادام الحج قربة، والشوق إليه محمودا كان التشويق إليه بكل ما يشوق محمودا أيضا.

وقد ساوى الغزالي بين هذا النوع من الغناء المشوق وبين ما ينظمه الواعظ من كلامه في وعظه، يقول : «وكما يجوز للواعظ أن ينظم كلامه في الوعظ ويزينه بالسجع، ويشوق الناس إلى الحج بوصف البيت والمشاعر ووصف الثواب عليه، فإنه يجوز لغيره ذلك على نظم الشعر،

---

(١) «الرسالة» جـ٢، ص٦٣٨، ٦٣٩.

(٢) «إحياء علوم الدين» جـ٢، ص ٢٤٢.

لأن الوزن إذا انضاف إلى السجع كان الكلام أوقع فى القلب ، فإذا أضيف إليه صوت طيب ونغمه موزونة زاد موقعه ، فإذا أضيف إليه الطبل والشاهين وحركات الإيقاع زاد التأثير . وكل ذلك جائز ما لم يدخل فيه المزامير والأوتار التى هى من شعار الأشرار» . (١)

أشعار الجهاد والغزو :

وزن الرجز الذى رأيناه فى العصر الجاهلى يقترن بالحداء ، لم يكن مقصورا على الحداء والسقى من الآبار ، بل كان يستخدم أيضا فى الحماسة والحروب ، وذلك على نوعين :

النوع الأول : ما يعتاده الغزاة لتحريض الناس على الغزو ، وهذا النوع مباح مثل غناء الحجيج والحداء ، وإن كان يختلف عن الحداء ، لأنه استثارة داعية الغزو بالتشجيع وتحريك الغيظ والغضب على الكفار ، وهو أيضاً تحسين للشجاعة واستحقار النفس والمال ، مثل قول المتنبى :

فإن لا تَمُتْ تحت السيوف مُكرَّماً   تَمُتْ وتُقاس الذُل غير مُكرَم

وقوله أيضاً :

يرى الجُبناء أن الجُبْن حَزْمٌ   وتلك خديعةُ الطبع اللئيم

والنوع الثانى : الرجزيات التى يستعملها الشجعان عند اللقاء . والغرض منها التشجيع للنفس وللأنصار وتحريك النشاط فيهم للقتال ، وفيه أيضاً التمدح بالشجاعة ، وذلك مباح فى كل مقال .

---

(١) «إحياء» جـ٢ ، ص ٢٤٣ .

سماع القرآن الكريم

وردت فى القرآن الكريم آيات تشير إلى السمع وتبين حكمه، وتمدح الذين يحسنون السمع، وتذم الطائفة التى لا تسمع سماع تدبر واتعاظ؛ من ذلك قول الله عز وجل : ﴿وإذا قرئ القرآن فاستمعوا له وأنصتوا﴾.(١)

وقوله تعالى : ﴿وبشر عبادى الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه﴾(٢)

وقوله عز وجل : ﴿ولا تكونوا كالذين قالوا سمعنا وهم لايسمعون﴾(٣)

ومن هنا اختارت طائفة من المستعمين سماع القرآن، وفضلته على غيره من المسموعات، وحجتهم فى ذلك قول الله تعالى : ﴿ورتل القرآن ترتيلا﴾ ،(٤) وأن الرسول عليه الصلاة والسلام أحب سماع القرآن من غيره؛ فقد ورد عنه ﷺ أنه قال لابن مسعود : «اقرأ فقال أنا أقرأ وعليك أنزل؟ فقال أنا أحب أن أسمع من غيرى» .(٥)

وللقرآن الكريم وقع عظيم فى نفوس المستمعين سواء أكانوا من المسلمين أو من غيرهم؛ ويقول الهجويرى إن من إعجاز القرآن أن الطبع

---

(١) سورة «الأعراف» آية ٢٠٤

(٢) سورة «الزمر» أية ١٨ .

(٣) سورة «الأنفال» أية ٢١ .

(٤) سورة «المزمل» أية ٢١ .

(٥) «اللمع» ص ٣٥٢ .

لا ينفر من سماعه وقراءته، لأن فيه رقة عظيمة، إلى حد أن كفار قريش، كالنضر بن الحارث وعتبة بن ربيعة وأبى جهل بن هشام، كانوا يجيئون ليلا فى الخفاء والنبى عليه السلام فى الصلاة، ويستمعون إلى ما يقرأ ويتعجبون، حتى أن الرسول ﷺ كان يقرأ سورة ذات ليلة ففقد عتبة الوعى، وقال أبو جهل، ما هذا من كلام المخلوقات. (١)

وقد بلغ من رقة القرآن وتأثيره فى نفوس الناس أن عمر بن الخطاب رضى الله عنه لما سمع أن أخته وصهره قد أسلما، قصدهما سالاسيفه، وحين بلغ الدار كانت أخته تقرأ: ﴿طه ما أنزلنا عليك القرآن لتشقى إلا تذكرة لمن يخشى﴾ (٢) فصارت روحه صيدا لدقائقها، وقلبه رهينا للطفها، فترك المخالفة إلى الموافقة. (٣)

---

(١) هذا الذى قاله الهجويرى فى القرن الخامس الهجرى هو ما فطن إليه علماء الموسيقى فى العصر الحاضر عن الأصول الموسيقية فى القرآن وأثرها فى نفوس المستمعين: يقول الحفنى: «لا نعدو الصواب حين نقرر أن الموسيقى فى صدر الإسلام قد لبست ثوبا دينيا ناصعا يوم سرت تلاوة القرآن الكريم بالصوت الجميل فى أنفس الناس سريان العافية فى الجسم السقيم. ومن إعجاز القرآن نظمه الموسيقى الرائع الذى يسيطر على مستمعيه، ولو كانوا غير مسلمين، حتى قال بعض الأجلاء «إن قوانين الموسيقى قد لحظت فى القرآن تامة مكتملة ..... وقد رفع القرآن الكريم علم الموسيقى عاليا بين العرب، ونشأ علم التجويد، .... وتفرع عن هذا العلم فى حديث اصطلحنا على تسمية فى مواد المعاهد الموسيقية بتربية الصوت اللفظى» (الموسيقى العربية وأعلامها) ص ٢٥ - ٢٦.

(٢) سورة «طه» الأيات ١ - ٣.

(٣) «كشف المحجوب» الترجمة جـ٢، ص ٦٤١.

وليس معنى هذا أن القرآن يقتصر على المعانى الرقيقة والأوامر اللطيفة؛ فهو يجمع بين الرقة والشدة، والأمر والنهى، والوعد والوعيد؛ فأمره ألطف الأوامر، ونهيه أشد النواهي، ووعده ألطف الوعود، ووعيده أشد الوعيد وبلغ من رهبة القرآن عند بعض الناس أنهم كانوا يخشون قراءته لحرمته وتعظيم ما فيه من الخطر؛ (١) من ذلك ماورد عن أحد الصوفية أنه قال: «منذ عشر سنوات لم أقرأ من القرآن إلا القدر الذى تجوز به الصلاة، ولم أسمعه. فسألوه: لم؟ فقال: خوفا من أن يصير حجه عليّ».

وذكر الهجويرى أنه ذهب يوما إلى شيخه أبى العباس الأشقانى فوجده يقرأ: ﴿ضرب الله مثلا عبداً مملوكاً لا يقدر على شئ﴾ (٢) وهو يصرخ ويبكى حتى ظن أنه سيفارق الحياة، ولما سأله عن هذه الحال قال: منذ أحد عشر عاما وقد وصل وردى إلى هنا، ولا أستطيع أن أتخطئ هذا الموضع. (٣)

أحوال المستمعين فى سماع القرآن الكريم:

كثرت الأخبار عن أحوال المستمعين فى سماع القرآن الكريم، ويقول أبو نصر السراج إن منهم من سمعه فصعق وبكى، ومنهم من غشى عليه، ومنهم من مات وانفصل عن بعض أعضائه. (٤)

---

(١) «اللمع» ص ٣٥٧ .

(٢) سورة «النحل» أية ٧٥ .

(٣) «كشف المحجوب» الترجمة جـ٢، ص ٦٤٢ .

(٤) «اللمع» ص ٣٥٣ .

وقــد ورد عن النبى ﷺ أنه قـال : «شـيـبـتنى سـورة هـود»، وذكـر الهـجـويرى أن السـبـب فى هذا أن هذه السـورة بهـا الأية : ﴿ فـاسـتـقـم كـمـا أمـرت ﴾ (١) فلما سـمـعها النبى ﷺ تحير وقـال : وكـيف أقوم بحكم هذا الأمـر ، وضـعـفت قـوته من تـألم قلبـه ، وازداد ألما على ألـم حـتى أنـه كـان ينهض يوما فى بيتـه وقد وضع يديه على الأرض وتقوى بهـمـا ، فقال له أبو بكر رضى اللـه عنه : ما هذا يا رسـول اللـه وأنت شـاب وصـحـيـح الجسـد ، فقال : شيبتنى سورة هود . (٢)

وروى أن أبن مـسـعـود رضى الله عنه قـرأ على النبى صلى الله عليـه وسلم سورة النسـاء فلما انتـهى إلى قوله تعالى : ﴿ فكيف إذا جئنا من كل أمة بشـهـيـد وجئنا بك على هؤلاء شـهـيدا ﴾ (٣) قـال حـسـبك ، وكـانت عيناه تزرفان بالدموع . (٤)

وفى رواية أنه عليـه السـلام قـرئ عنده : ﴿ إن لدينا أنكالا وجـحـيـمـا وطعاما ذا غـصـة وعـذابا أليـمـا ﴾ (٥) فـصـعق . وفى روايـة أخـرى أنـه صـلى الله عليه وسلم قـرأ ﴿ إن تعذبهم فإنهم عـبـادك ﴾ (٦) فـبكى . وكـان عليـه السلام إذا مرَ بآية رحمة دعا واستبشر . (٧)

---

(١) سورة «هود» آية ١١٢ .

(٢) وفى رواية أخـرى : شـيـبـتنى هود وأخـواتهـا : رواه التـرمـذى من حـديث أبى جحيفة (تخريج أحاديث الإحياء ص ٢٦١) .

(٣) سورة «النساء» آية ٤١ .

(٤) متفق عليه من حديث ابن مسعود (تخريج أحاديث الإحياء ، ص ٢٦١) .

(٥) سورة «المزمل» آية ١٢ .

(٦) سورة «المائدة» آية ١١٨ .

(٧) «الإحياء» جـ٢ ، ص ٢٦١ .

وروى أن رجلا قرأ أمام عمر بن الخطاب : ﴿إن عذاب ربك لواقع﴾(١) فصرخ وفقد الوعى، وحمل إلى منزله، وظل مريضا شهرا.

وورد عن زرارة بن أوفى - من التابعين - أنه كان يؤم الناس فى الرقة، فقرأ : ﴿فإذا نقر فى الناقور﴾ (٢) فصعق ومات فى محرابه». (٣)

وجاء عن الشبلى (٤) أنه قرئ أمامه : ﴿واذكر ربك إذا نسيت﴾(٥) فقال : «شرط النسيان الذكر، وقد بقى أهل العالم فى الذكر»، وصرخ وفقد الوعى، ولما عاد إلى وعيه قال : «عجبا للقلب الذى يسمع كلامه ويظل فى موضعه، وعجبا للروح التى تسمع كلامه ولا تصعد». (٦)

---

(١) سورة «الطور» أية ٧ .

(٢) سورة «المدثر» أية ٨ .

(٣) «اللمع» ص ٣٥٤، «الاحياء» جـ٢، ص ٢٦٢ .

(٤) الشبلى : أبو بكر : اسمه «دلف» ويقال : ابن جحدر. خرسانى الأصل، بغدادى المولد والمنشأ. تاب فى مجلس خير النساج، وصحب الجنيد، وصار أوحد عصره حالا وعلما. كان عالما فقيها على مذهب مالك. مات سنة ٣٣٢هـ. (انظر ترجمته فى : «طبقات الصوفية» ص ٢٣٧، «الرسالة» جـ١، ص ١٤٨، «كشف المحجوب» الترجمة جـ١، ص ٣٦٧، «طبقات الشعرانى» جـ١، ص٨٢ .

(٥) سورة «الكهف» آية ٢٤ .

(٦) كشف المحجوب، الترجمة العربية ، جـ٢، ص ٦٤١ .

وذكر أحمد بن أبى الحوارى(*) عن شيخه أبى سليمان الدارانى(*) أنه قال : ربما أبقى فى الآية خمس ليال، ولولا أنى أترك الفكر فيها ما جزتها، وربما جاءت الآية من القرآن فيطير فيها العقل، فسبحان من يرده. (١)

وجاء عن أحمد بن مقاتل العكى أنه قال : كنت والشبلى فى مسجد ليلة من شهر رمضان، وهو يصلى خلف إمام، وأنا بجنبه، فقرأ الإمام «ولئن شئنا لنذهبن بالذى أوحينا إليك» (٢) فزعق زعقة - قلت طارت روحه وهو يرتعد ويقول : بمثل هذا يخاطب الأحباب !! وظل يردد ذلك كثيراً. (٣)

وحكى عن الجنيد (*) أنه قال : دخلت على

---

(١) «اللمع» ص ٣٥٤ .

(٢) سورة «الإسراء» آية ٨٦ .

(٣) «الرسالة» جـ٢، ص ٦٥١ .

(*) أحمد بن أبى الحوارى : أبو الحسن. من شيوخ الصوفية من الطبقة الأولى : كان من أهل دمشق، ومن بيت ورع وزهد. توفى سنة ٢٣٠هـ (انظر ترجمته فى «طبقات الصوفية» ص ٩٨، الرسالة جـ١، ص ٩٥، "كشف المحجوب" : الترجمة ص ٣٣٠، "طبقات الشعرانى" جـ٢، ص٥٦).

(*) أبو سليمان الدارانى : عبد الحمن بن عطية : من شيوخ الصوفية من الطبقة الأولى، وكان من أهل "داريا" قرية من قرى دمشق، مات سنة ٢١٥هـ (انظر ترجمته فى "طبقات الصوفية"، ص٧٥، "الرسالة" جـ١، ص٨٦، "كشف المحجوب" الترجمة جـ١، ص٣٢٤، "طبقات الشعرانى"، جـ١، ص٦٢).

(*) الجنيد البغدادى: أبو القاسم الخزاز : من شيوخ الصوفية من الطبقة الثانية : أصله من نهاوند، ومولده ومنشؤه بالعراق. كان فقيها كفقه على أبى ثور، وكان يفتى فى حلقته. صحب السرى السقطى والحارث المحاسبى : من

السرى (*) يوما، فرأيت عنده رجلا فغشى عليه، فقلت : ماله ؟ فقال : سمع آية من كتاب الله تعالى : فقلت : تقرأ عليه ثانياً، فقرئ، فأفاق. فقال لى (سرى) : من أين علمت هذا ؟ فقلت : إن قميص يوسف ذهبت بسببه عين يعقوب، عليهما السلام، ثم به عاد بصره، فاستحسن منى ذلك. (١)

موقف العلماء من سماع القرآن :

اختلف العلماء فى سماع القرآن ؛ فقد اختارت طائفة منهم القراءة بالتطريب اعتماد على ما جاء فى قوله تعالى : ﴿ورتل القرآن ترتيلا﴾ وقوله عز وجل : ﴿وبشر عبادى الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه﴾ وما ورد عن النبى ﷺ من أنه قال : «زينوا القرآن بأصواتكم»،(٢) وما تواتر عنه صلى الله عليه وسلم من أخبار منها قوله ﷺ : «حُسن الصوت زينة القرآن». (٢)

- أئمة المتصوفة وسادتهم ، ومن العلماء. وكانوا على عهده يلقبونه "طاووس العلماء". توفى سنة ٢٩٧ هـ (انظر ترجمته فى : "طبقات الصوفية" ص ١٥٥، "الرسالة" جـ١، ص ١٠٥، "كشف المحجوب" الترجمة جـ١، ص٣٤٠، طبقات الشعرانى" جـ١، ص ٦٧).

(١) «الرسالة» جـ٢، ص ٦٥١.

(٣) رواه أبو داود والنسائى وابن ماجه (اللمع ص ٦١٢).

(٦) «شرح الجامع الصغير» جـ٢، ص ٤٢٢.

(*) «سرى السقطى» : أبو الحسن : من شيوخ الصوفية من الطبقة الأولى، وهو خال الجنيد وأستاذه، أول من تكلم ببغداد فى لسان التوحيد وحقائق الأحوال. إمام البغداديين وشيخهم فى وقته : مات سنة ٢٥١هـ (انظر ترجمته فى «طبقات الصوفية» ص٤٨، «الرسالة» جـ١، ص٦٤، كشف المحجوب «الترجمة جـ١، ص ٣٢١، «طبقات الشعرانى» جـ١، ص ٥٩).

وما رواه البراء بن عازب عنه ﷺ من أنه سمعه يقول : «حسنوا القرآن بأصواتكم فإن الصوت الحسن يزيد القرآن حسنا» .

وما جاء عن أنس بن مالك من أنه قال : قال رسول الله ﷺ : لكل شئ حلية ، وحلية القرآن الصوت الحسن» [١] فمن أجل هذه الآيات الكريمة والأحاديث الشريفة . اختارت هذه الطائفة سماع القرآن الكريم .

غير أن من العلماء من كرهوا القراءة بالتطريب ؛ ووضع الألحان الموضوعة على القرآن غير جائز عندهم . [٢]

سماع الأشعار

أختارت طائفة أخرى من المستمعين سماع القصائد والأبيات ، وكانت حجتهم فى ذلك ما ورد عن الرسول ﷺ من أقوال وأخبار ، منها قوله ﷺ : «إن من الشعر لحكمة»[٣] وقوله ﷺ : أصدق كلمة قالتها العرب قول لبيد :

ألا كل شئ ما خلا اللهَ باطل وكل نعيمٍ لا محالةَ زائلُ

ومنها أيضاً ما ورد عنه ﷺ من أنه سمع الشعر واستحسنه واستنشده ، فقد أنشده النابغة شعره فقال له ﷺ : «لا يفضَ الله فاك» .

وجاء عن عمرو بن الشريد عن أبيه قال : أنشدت رسول الله ﷺ

---

(١) «شرح الجامع الصغير» جـ٢ ، ص٤٦٤ .

(٢) انظر : «اللمع» ص ٣٥٧ .

(٣) رواه البخارى وأبو داود عن ابن عباس (تخريج أحاديث اللمع ص ٦١٣)

مائة قافية من قول أمية بن الصلت، كل ذلك يقول : هيه هيه، ثم قال : إن كاد في شعره ليسلم. (١)

وورد في الصحيحين أن النبي ﷺ كان يضع لحسان منبرا في المسجد يقوم عليه قائما يفاخر عن رسول الله أو ينافح، ويقول صلى الله عليه وسلم : «إن الله يؤيد حسان بروح القدس ما نافح أو فاخر عن رسول الله». (٢)

وذكر القشيري أنه جرى على لفظ رسول الله ﷺ ما هو قريب من الشعر وإن لم يقصد أن يكون شعراً، وذلك عندما كان الأنصار يحفرون الخندق فجعلوا يقولون :

نحن الذين بايعوا محمداً على الجهاد ما بقينا أبداً

فأجابهم رسول الله ﷺ : «اللهم لا عيش إلا عيش الآخرة، فأكرم الأنصار والمهاجرة». (٣)

كذلك وردت الأخبار عن الصحابة أنهم قالوا الشعر وسمعوه؛ فقد روى عن عائشة رضي الله عنها أنها قالت : لما قدم رسول الله ﷺ المدينة وعك أبوبكر وبلال رضي الله عنهما، وكان بها وباء، فقلت يا أبت كيف تجدك ؟ ويا بلال كيف تجدك؟ فكان أبو بكر رضي الله عنه إذا أخذته الحمى يقول :

كلّ امرئ مُصبّحٌ في أهله والموتُ أدْنَى من شراكِ نعْله

(١ ، ٢) «إحياء علوم الدين» جـ٢ ص ٢٤٢ .

(٣) «الرسالة» جـ٢، ص٦٣٨ .

وكان بلال إذا أقلعت عنه الحمى يقول :

ألا ليتَ شعْرى هل أبيتَن لَيْلَةً ... بوادٍ وحولى إذْ خرٌ وجليلُ
وهلْ أردَنْ يوماً مياه مجنةٍ ... وهلْ يبْدُونْ لى شامةٌ وطفيلُ (١)

وقال عمر بن الخطاب ﷺ الشعر ، ووصفه ابن رشيق بأنه كان أنقد أهل زمانه للشعر وأنقدهم فيه معرفة ، ومن شعره ﷺ قوله :

هوّنْ عليكَ فإن الأمُورَ ... بكَف الإلـه مقاديُرهـا
فليسَ يأتيكَ مَنْهيّهـا ... ولاَ قاصرٌ عنكَ مأمورها

ومنه أيضاً قوله :

توعّدنى كعبٌ ثلاثاً يعُدُّها ... ولا شك أن القولَ ما قال كعبُ
وما بىَ خوفُ الموتِ ، إنى لميت ... ولكن خوف الذنب يتبعُه الذنبُ (٢)

وقد قال الشعر عثمان بن عفان وعلى بن أبى طالب ﷺ ، ومما ورد عن عثمان قوله :

غنى النفس يُغْنى النفسَ حتى يَكُفُها ... وإن عضها حتى يضُربها الفقر
وما عُسْرة فاصبر لها إن لقيتها ... بكائنة إلا سيتبعها يسرُ

ومن شعر على ﷺ هذا الذى قاله يوم صفين فى همدان :

ولما رأيتُ الخيلَ تُرْجَمُ بالقنا ... نواصيها حمرُ النُحور دوامى
ونادى ابنُ هند فى الكلاع وحمْيَر ... وكندة فى لخم وحىَ جُذام
تيممت همدان الذين همُ همُ ... فوارسُ من همدان غيرُ لئام (٣)

---

(١) «اللمع» ص٣٤٦ ، «إحياء» جـ٢ ، ص٢٤١ .
(٢) «العمدة» جـ١ ، ص٢٠ .
(٣) «السابق» ص ٢١ .

ولا شك أن هذه الأقوال والروايات والأخبار كان لها أثرها على المستمعين فجعلتهم يقبلون على سماع الأشعار ولا يجدون بأسا فى ذلك؛ بل إن طائفة منهم إختارت سماع الشعر على سماع القرآن لحرمة القرآن وتعظيم ما فيه من الخطر، لأنه كلام الله وغير مخلوق ونسبته إلى الحقوق. أما الأشعار فهى كلام الخلق ونسبتها إلى الحظوط، وكذلك النغمات الطيبة وفيها موافقة للطباع، فإذا قرنت بالأشعار النغمات يشاكل بعضها بعضا فيكون سماعها أقل خطرا : يقول السراج :

«وزعمت هذه الطائفة أن القرآن الكريم كلام الله وكلامه صفته، وهو حق لا يطيقه البشر إذا بدا لأنه غير مخلوق لا تطيقه الطباع المخلوقة ... ولما رأوا أن المتعارف بين الخلق أن أحدهم ربما يختم القرآن ختمات ولا يجد رقة فى قلبه عند التلاوة، فإذا كان مع القرآن الكريم صوت حسن أو نغمة طيبة شجية وجد الرقة وتلذذ بالاستماع، لأن النغمات الطيبة موافقة للطبائع ونسبتها نسبة الحظوط لا نسبة الحقوق، والقرآن كلام الله ونسبته نسبة الحقوق لا نسبة الحظوط، وهذه الأبيات والقصائد نسبتها نسبة الحظوط لا نسبة الحقوق، فإذا علقت هذه الأصوات والنغمات على القصائد والأبيات يشاكل بعضها البعض بموافقتها ومجانستها فتكون أقرب إلى الحظوط وأخف محملا على السرائر والقلوب، وأقل خطرا لتشاكل المخلوق بالمخلوق. فمن اختار استماع القصائد على استماع القرآن اختار لحرمة القرآن وتعظيم ما فيه من الخطر.» (١)

---

(١) «اللمع» ص ٣٥٦ ٣٥٧ .

موقف الخلفاء والفقهاء والعلماء من سماع الشعر :

عـرفنا أن النبى ﷺ سـمع الشـعر واستنشده ولـم ينكره، ولـم ينه ﷺ عن الشعر، وإنما حذر مما لا خير فيه :

قـال ﷺ : «إنما الشعر كلام، فمن الكلام طيب وخبيث». وقال أيضاً : «إنما الشعر كلام مؤلف، فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحق منه فلا خير منه». (١)

ووردت عن الصحابة والخلفاء أقوال فيها مدح للشعر، منها قول عمر بن الخطاب رضي الله عنه : «من خير صناعات العرب الأبيات يقدمها الرجل بين يدى حاجته يستنزل بها الكريم ويستعطف بها اللئيم». (٢) وقوله فيما كتب إلى أبى موسى الأشعرى حيث قال : «مُر من قبلك بتعلم الشعر فإنه يدل على معالى الأخلاق وصواب الرأى ومعرفة الأنساب».

وجاء عن معاوية أنه قال : «يجب على الرجل تأديب ولده، والشعر أعلى مراتب الأدب». (٣)

وقد أباح الفقهاء والقضاة والعلماء سماع الشعر وأجازوه، وكان بعضهم من الشعراء المجيدين، مثل الإمام الشافعى الذى يقول عنه ابن رشيق إنه كان من أحسن الناس أفتنانا فى الشعر. (٤)

---

(٢) «العمدة» جـ١، ص١٤ .
(٣) «البيان والتبيين» جـ٢، ص ٢٥٦ .
(٤) «العمدة» جـ١، ص١٥ .
(١) «من طيب شعره» قوله :

ومتعب العيش مرتاحـا إلى بـلد ... والمـوت يطلبه فى ذلك البـلد
وضـاحك والمنايا فوق مفرقـة ... لو كان يعلم غيبا مات من كمد
من كان لم يؤت علما من بقاء غد ... مـاذا تفكـره فـى رزق بعد غـد

(«العمدة» جـ١، ص ٢٦)

والشافعى أجاز الترنم بالشعر مالم يكن فيه إسقاط للمروءة. (١) وكذلك أجازه عبيد الله بن مسعود وكان من فقهاء المدينة ومن كبار الشعـــراء. (٢) والقاضى سريج بن الحارث الذى استقضاه عمر بن الخطاب، وكان سريج شاعرا مجودا.

كما أباح الشعر أيضاً معظم فقهاء مكة والمدينة، مثل سعيد بن المسيب الذى قيل له إن قوما بالعراق يكرهون الشعر فأخذ ذلك عليهم وقال: «نسكوا نسكا أعجميا». (٣)

وورد عن ابن عباس أنه كان يقول: «إذا قرأتم شيئاً من كتاب الله فلم تعرفوه فأطلبوه فى أشعار العرب فإن الشعر ديوان العرب». وكان إذا سئل عن شئ من القرآن أنشد شعراً. (٤)

---

(١) «اللمع» ص٣٤٨، «الإحياء» جـ٢، ص٣٤٨.

(٢) «عبيد الله بن عبيد الله بن عتبة بن مسعود: ورد عنه أنه قال فى إمرأة من هزيل قدمت المدينة ففتن بها الناس ورغبوا فيها، خاطبين هذا الشعر:

أحبك حبـــا لو علـمت بعـضه ... لجدت ولم يصـعب عليك شديد
وحبـك يا ام الوليـــد مولهـــى ... شهيدى «أبو بكر» فنعم شـهيد
ويعلم وجدى «قاسم بن محمد» ... و«عروة» ما أخفى بكم و«سعيد»
ويعلم ما ألقى «سليمان» علمـه ... و«خارجـهُ» يبـــدى بنـا ويعيـــد
متى تسألى عما أقول تخبـــرى ... فللـــه عـــندى طـــارف وتليد

وهؤلاء الستة الذين ذكرهم ووردت أسماؤهم فى هذه القطعة هم: أبو بكر عبد الرحمن بن الحارث بن هشام، وقاسم بن محمد بن أبى بكر وعروة بن الزبير بن العوام، وسعيد بن المسيب، وسليمان بن يسار، وخارجه بن زيد بن ثابت وعبيد الله صاحب الشعرهو سابعهم، كانوا فقهاء المدينة، وأصحاب الرأى الذى عليه المدار. (العمدة جـ١، ص٢٥ - ٢٦)

(٣) «العمدة» جـ١، ص ١٦.

(٤) «السابق» ص ١٧.

وكذلك كان علماء الصوفية : كالسراج والقشيرى والهجويرى والغزالى، فقد أباحوا جميعا سماع الشعر سواء أكان إنشاده بدون ألحان أو مع الألحان، وقالوا إن ما جاز إنشاده بغير أصوات وألحان جاز إنشاده بالألحان.

وليس معنى هذا أنهم كان يبيحون سماع الأشعار فى أى معنى يقال، فقد وضعوا لذلك حدودا، فالقشيرى أباح سماع الأشعار بالألحان الطيبة والنغم المستلذة إذا لم يعتقد السامع محظورا ولم يسمع على مذموم فى الشرع، ولم ينجر فى زمام هواه، ولم ينخرط فى سلك لهوه. (١)

والهجويرى كان يرى أن المعول فى إباحة سماع الشعر أو تحريمه لا يرجع إلى ارتباطه بالألحان أو إنفصاله عنها، وإنما يرجع إلى المعنى الذى يقال سواء أكان المسموع شعرا أو نثرا، يقول :

«ما يكون سماعه حراما كالغيبة والبهتان والفواحش والذم وكلمة الكفر فهو حرام كله نظما ونثرا. وما يكون سماعه حلالا فى النثر مثل الحكمه والموعظة والاستدلال فى آيات الله والنظر فى شواهد الحق يكون حلالا فى النظم أيضا». (٢)

وإلى مثل هذا ذهب الغزالى فهو يقطع بإباحة الشعر من حيث أنه كلام موزون ومفهوم يخرج من حنجرة الإنسان، ويقول إن الكلام المفهوم غير حرام كما أن الصوت الموزون غير حرام. وإنما ينظر فيما يفهم منه، فإن كان فيه أمر محظور حُرِّم نظمه ونثره، وحرم النطق به سواء أكان بألحان أو لم يكن. (٣)

---

(١) «الرسالة» جـ٢، ص ٦٣٧ .
(٢) «كشف المحجوب» الترجمة جـ٢، ص ٦٤٦.
(٣) «إحياء» جـ٢، ص ٢٤٠ ٢٤١ .



الفصل الثانى

السماع فى المرحلة الثانية

السماع فى المرحلة الثانية
(الغناء)

يمثل الغناء العنصر الأساسى للسماع فى المرحلة الثانية من مراحل تطوره، بل إن السماع فى تلك المرحلة كان يقصد به الاستماع إلى الغناء، أي الأشعار الغزلية المغناة بالألحان، وهذا النوع من السماع هو الذى ثار حوله الجدل واختلفت فيه الآراء والأقوال، فلم يكن الاختلاف فى السماع بمعناه الأول، يقول السهروردى : «إنما الاختلاف فى استماع الأشعار بالألحان، وقد كثرت الأقوال فى ذلك وتباينت الأحوال، فمن منكر يلحقه بالفسق، ومن مولع به يشهد بأنه واضح الحق». (١)

أما عن انتقال الغناء إلى أوساط الصوفية ودخوله فى سماعهم، فمن المرجع أنه كان تطوراً طبيعياً لحلقات الذكر ؛ فقد كان الصوفية الآوائل يهتمون بالذكر ويعدونه من الرياضيات المهمة، ويحثون المريدين على هذا اللون من الذكر الفردى إلى لون جماعى، فكانوا يعقدون حلقات الذكر ويرددون خلالها بعض الألفاظ والعبارات الدينية ترديدا موزوناً، ثم لم تلبث هذه العبارات أن تحولت إلى نوع من الأناشيد والأغانى الدينية. وبمرور الوقت استبدلت هذه الأغانى والأناشيد بالقصائد الغزلية التى ينشدها القوالون على مسمع من الصوفية فيفسرونها تفسيرا يتلاءم مع مقاصدهم ويتواجدون، ومن هنا دخل الغناء أوساط الصوفية وانتشر بينهم.

غير أن الأمر لم يلبث أن تطورا إلى استنشاد الأشعار المطربة المثيرة

---

(١) «عوارف المعارف» السهروردى : القاهرة ١٣٥٨هـ- ١٩٣٩م. ص١٢٤ . ١٢٥

للطبع إلى العشق، والتى يغنيها المغنون بمصاحبة العزف على بعض الآلات ويصفون فيها المستحسنات وغيرها مما يثير النشوة فى المستمعين فيتملكهم حال من الوجد ويفقدون السيطرة على أجسامهم فتهتز فى حركات تشبه الرقص .

موقف المسلمين من الغناء :

تكلم المسلمون فى الغناء من حيث التحريم والإباحة، واختلفت فى ذلك أقوالهم وتباعدت مذاهبهم؛ فمنهم من رآه محمودا مشروعا فأباحه واستدل على إباحته، ومنهم من رأى فيه لهوا باطلا فكرهه وأنكر الاستمتاع إليه، ومنهم من فرق بين الغناء المفرد والغناء المصحوب بآلة كالعود والطنبور وغيرهما من الآلات الوترية والدفوف والمعازف .

ونعرض هنا لطائفة من أقوالهم فى الإباحة والمنع والتحريم .

القول بالإباحة :

ذهب كثير من المسلمين إلى القول بإباحة الغناء، واستدلوا على ذلك بما ورد من أحاديث وأخبار عن النبى ﷺ أنه سمع الغناء ولم ينه عنه، من ذلك ما ورد عن عائشة رضي الله عنها، قالت : دخل على أبو بكر وعندى جاريتان من جوارى الأنصار تغنيان بما تقاولت به الأنصار يوم بعاث (١) فقال أبو بكر : أمزمار الشيطان فى بيت رسول الله ﷺ ؟ فقال رسول

---

(١) «بعاث» اسم حصن للأوس، ويوم بعاث يوم مشهود من أيام العرب كانت فيه مقتلة عظيمة للأوس على الخزرج.

الله ﷺ : إن لكل قوم عيدا وهذا عيدنا .(١)

وعن جابر بن عبد الله قال : نكح بعض الأنصار أهل عائشة فأهدتها إلى قباء، فقال لها رسول الله ﷺ : أهديت عروسك؟ فقالت نعم، قال : فأرسلت معها من يغنى بغناء فإن الأنصار يحبونه؟ قالت لا، قال : فأدركيها يا زينب (إمرأة كانت تغنى بالمدينة) . (٢)

ومنه أيضا : ما ورد عنه ﷺ من أقوال : منها أن الله عز وجل يستمع إلى الحسن الصوت بالقرآن كما يستمع صاحب القينة إلى قينته .(٣) وما روى عن أبى هريرة من أن النبى ﷺ قال : ما أذن الله عز وجل لشئ، ما أذن لنبى يتغنى بالقرآن . (٤)

وكذلك استدلوا على إباحة الغناء ببعض الأخبار المروية عن الصحابة والتابعين والأئمة والقضاة؛ من ذلك ما أورده ابن القيسرانى من أن الحارث بن عبيد الله بن عياش كان يسير مع عمر بن الخطاب فى طريق مكة فى خلافته ومعه المهاجرون والأنصار، فترنم عمر ببيت فقال رجل من أهل العراق : غيرك فليقلها يا أمير المؤمنين ! فاستحيى عمر وضرب راحلته حتى انقطعت عن الموكب . (٥)

---

(١) أخرجه البخارى من حديث أبى أسامة. انظر : البخارى بشرح عمدة القارئ جـ٦، ص٢٧٤ .

(٢) «السابق» جـ٢، ص١٤٩ .

(٣) إشارة إلى الحديث «لله أشد أذنا إلى الرجل الحسن الصوت بالقرآن يجهر به من صاحب القينة إلى قينته» : أخرجه ابن ماجه جـ١ ص ٤٢٥ .

(٤) انظر : البخارى بشرح عمدة القارئ جـ٢، ص ٤١ .

(٥) «السماع» ابن القيسرانى : القاهرة ١٣٩٠هـ- ١٩٧٠م، ص٤١ .

وعن أبى بكر أحـمـد بن على الأديب .... عن يحـيي بن عـبـد الرحمن أنه قال : «خرجنا مع عمر بن الخطاب فى الحج الأكبر حتى إذا كان عـمـر بالروحـاء كلم الناس رباح بن المعتـرف، وكان حسن الصوت بغناء الأعراب، فقالوا : أسمعنا، وقصر عنا الطريق، فقال إنى أفرق من عمر. فكلم القوم عمر : إن كلمنا رباحا يسمعنا ويقصر عنا المسير فأبى إلا أن تأذن له، فقال له : يارباح أسمعهم وقصر عنهم المسير .... فرفع عقيرته يتغنى وهم محرمون» (١)

أما عن أخبار القضاة والغناء فمنها ما حدث به محمد بن مسلمه، قال : حدثنى أبى قال : أتيت عبد العزيز بن عبد المطلب (٢) أسـأله عن بيعة الجن للنبى ﷺ بمسجد الأحزاب، ما كان بدؤها؟ فوجدته مستلقيا وهو يتغنى :

فما روضـةٌ بالحـزْن طيّبةُ الثـرى   يمجُ الندى جثجـاثُها وعرارُهـا
بأطيـب من أردان عـزة موهناً   وقد أُوقدت بالمَنْدل الرطْب نارهـا
من الخفرات البيض لم تلق شقْوة   وبالحسب المكنون صاف نجارها
فإن برزت كـانت لعينكَ قـرةً   وإن غبْتَ عنها لم يعْمك عـارها

فقلت له : أتغنى أصلحك الله وأنت فى جلالك وشرفك !؟ أما والله لا حـدون بهـا ركـبـان نجـد. قال : فـوالله مـا اكـتـرث بى وعـاد يتغنى. (٣)

---

(١) «السماع»، ص٤٢ .

(٢) عبد العزيز بن عبد المطلب بن عبد الله بن حنطب : ولى قضاء المدينة لعهد المنصور ثم المهدى، وولى أيضا قضاء مكة .

(٣) «السماع» ص٤٤ .

ومن أباح الغناء من القضاة من أهل المدينة : إبراهيم بن سعد الزهري. [١] الذي تقلد القضاء ببغداد على عهد الرشيد . وكان أبوه يلي القضاء في المدينة وعندما قدم إبراهيم بن سعد العراق سنة أربع وثمانين ومائة أكرمه الرشيد وأظهر بره . وسئل عن الغناء فأفتى بتحليله. [٢]

القول بالتحريم :

وأما من كرهوا الغناء وتوقفوا في تحليله، فمنهم طائفة من

---

(١) ورد عنه أن بعض أصحاب الحديث أتاه ليسمع منه أحاديث الزهري فسمعه يتغني، فقال : لقد كنت حريصا على أن أسمع منك، فأما الآن فلا سمعت منك حديثا أبدا. قال : إذن لا أفقد إلا شخصك. وأقسم ألا يحدث ببغداد حديثا إلا غنّى قبله. وشاعت هذه الحكاية فبلغت الرشيد، فدعا به فسأله حديث المخزومية التي قطعها النبي ﷺ في سرقة الحلي، فدعا بعود فقال الرشيد : أعود المجمر ؟ قال : لا، ولكن عود الطرق، فتبسم، ففهمها إبراهيم بن سعد فقال : لعله بلغك يا أمير المؤمنين حديث السفيه الذي آذاني بالأمس وألجأني إلى أن حلفت ؟ قال : نعم، ودعا الرشيد بعود فغناه . وسأل الرشيد : من كان من فقهائكم يكره السماع ؟ فقال : من ربط الله على قلبه. قال : فهل بلغك عن مالك في هذا شئ ؟ قال : لا والله، إلا أن أبي أخبرني أنهم اجتمعوا في مدعاة كانت في بني يربوع، وهو يومئذ جلة، ومالك أقلهم في فقهه وقدره ومعهم دفوف ومعازف وعيدان يغنون ويلعبون ومع مالك دف مربع وهو يغنيهم :

سليمى أزمعت بينا ... وأين لقاؤها أينا
وقد قالت لأتراب ... لها زُهْرٌ تلاقينا
تعالين فقد طاب ... لنا العيش تعالينا

فضحك الرشيد ووصله بمال عظيم. («السماع» ص٦٥ - ٦٦)

(٢) «السابق» ص ٦٥ .

المفسرين وأصحاب الحديث الذين فسروا بعض ما ورد فى القرآن الكريم من آيات تشير إلى اللهو مثل قول الله عز وجل ﴿ومن الناس من يشترى لهو الحديث﴾ (١) فقالوا إن المقصود بلفظ اللهو : الغناء والشبابة. (٢)

وقد احتجت طائفة من القائلين بالتحريم ببعض الأحاديث : منها ما روى عن أبى أمامة الباهلى أن النبى ﷺ قال : «لا يحل بيع المغنيات ولا شراؤهن، ولا تحل التجارة فيهن، وأثمانهن حرام والاستماع إليهن حرام». (٣)

ومنها أن النبى ﷺ قال : «والذى نفسى بيده لا تنقضى الدنيا حتى يقع بهم الخسف والقذف، قالوا : يا رسول الله، وما ذاك بأبى وأمى؟ قال : إذا رأيت النساء ركبن السروج وكثرت القينات وشهدت شهادات الزور». (٤)

واستندت طائفة أخرى من المنكرين إلى ما تواتر عن الأئمة من أقوال فيها كراهية للغناء؛ فقد حكى القاضى أبو الطيب الطبرى عن الشافعى ومالك وأبى حنيفة وسفيان وجماعة من العلماء ألفاظا يستدل بها على أنهم رأوا تحريمه، فالشافعى وإن أجاز الترنم بالشعر، إلا أنه نص فى كتاب أدب القضاء على أن الغناء لهو مكروه يشبه الباطل، وأن الرجل إذا داوم على سماع الغناء ردت شهادته وبطلت عدالته. وقال إن صاحب

---

(١) سورة «لقمان» آية ٦ .

(٢) «الشبابة» : قصبة الزمر .

(٣) «السماع» : ابن القيسرانى ص٧٩ .

(٤) «السابق» ص ٨١ .

الجارية إذا جمع الناس لسماعها فهو سفيه ترد شهادته.

وكان أبو حنيفة يكره الغناء ويجعل سماعه من الذنوب، وكذلك سائر أهل الكوفة مثل سفيان وحماد وإبراهيم والشعبى وغيرهم. (١)

وورد عن أحمد بن حنبل أيضاً أنه كره السماع، وكان السماع فى زمانه إنشاد قصائد الزهد فلم يكرهه، ولكنه كره الأشعار المطربة المثيرة للطبع إلى العشق. (٢)

وفيما يتعلق بالإمام مالك وموقفه من الغناء، فقد نقل الغزالى عنه وعن أهل المدينة نقلا متضاربا، حيث يقول: «وأما مالك رحمه الله فقد نهى عن الغناء وقال إذا اشترى (الرجل) جارية فوجدها مغنية كان له ردها، وهو مذهب سائر أهل المدينة إلا إبراهيم بن سعد وحده» وهذا يتعارض مع ما نقله عن أبى طالب الملكى، فهو يقول: «ونقل أبو طالب المكى إباحة السماع عن جماعة فقال سمع من الصحابة عبد الله بن جعفر وعبد الله بن الزبير والمغيرة بن شعبة وغيرهم، وقد فعل ذلك كثير من السلف الصالح: صحابى وتابعى بإحسان، ولم يزل الحجازيون عندنا بمكة يسمعون السماع فى أفضل أيام السنة .... ولم يزل أهل المدينة مواظبين كأهل مكة على السماع إلى زماننا». (٣)

وما يؤيد مذهب مالك وأهل المدينة فى إباحة الغناء وإجازته ما ورد فى اللمع والرسالة القشيرية؛ فالسراج يقول عن الترخيص فى السماع:

---

(١) «احياء علوم الدين» جـ٢، ص ٢٣٧.

(٢) «تلبيس ابليس» ص ٢٢٨.

(٣) «الإحياء» جـ٢، ص٢٣٧.

«وقد رخص فى السماع، واستجازه جماعة من أئمة العلماء والفقهاء، منهم مالك بن أنس، ذكر عنه أنه سمع رجلاً فى وقت الهاجرة مجتازا بباب داره وهو يغنى ويقول :

ما بالُ قَوْمك يارَبابُ   خُزْراً كأنهمُ غِضَابُ ؟!

فقال له مالك : قد أساءت التأدية ومنعت القائلة فسأله الرجل عن تأديته فقال له : تريد أن تقول : أخذتها عن مالك بن أنس؟.

والمشهور عنه وعن أهل المدينة أنهم كانوا لا يكرهون ذلك. (١)

ويقول : القشيرى : «وأما مالك بن أنس وأهل الحجاز كلهم فقد كانوا يبيحون الغناء، وأما الحداء فإجماع منهم على إجازته». (٢)

القول فى الآلات :

اتجه بعض المسلمين، وإن أباحوا الغناء المفرد، إلى تحريم سماع الآلات الوترية والمزامير والمعازف والطبول والدفوف، واستندوا فى ذلك إلى بعض الأحاديث، منها ما روى عن النبى ﷺ أنه قال : «أمرنى ربى عز وجل بنفى الطنبور والمزمار». (٣) وما روى عن على رضي الله عنه أنه قال : نهى رسول الله ﷺ عن ضرب الدف ولعب الصنج وصوت الزمّارة». (٤)

---

(١) «اللمع» ص ٣٤٧ .

(٢) «الرسالة» جـ٢، ص ٦٣٨ .

(٣) روى عن أمامة بعبارة أخرى : انظر تخريج أحاديث ابن القيسرانى ص ٨٢، جـ١ .

(٤) «شرح الجامع الصغير» جـ٢، ص ٣٤١.

وورد عن الشافعى رضى الله عنه أنه كان يكره الطقطقة بالقضيب ويقول : وضعته الزنادقة ليشغلوا به عن القرآن.[١] ومن هنا نهى بعض علماء الصوفية عن الآلات وعدوا سماعها من المحظور يقول : أبو نصر السراج «ودخول فى نهى رسول الله ﷺ : سماع الأوتار والمزامير والمعازف والكوبة والطبل، لأن ذلك سماع أهل الباطل، وهو المحظور والنهى عنه بالأخبار الصحاح المروية عن رسول الله ﷺ .[٢]

غير أن هناك منهم من فرقوا بين الآلات فأباحوا بعضها وحرموا البعض؛ فالغزالى أباح المزامير والشاهين والطبل والقضيب وكل آلة يستخرج منها صوت طيب موزون، يقول :

والأصوات الموزونة باعتبار مخارجها ثلاثة فإنها إما أن تخرج من جماد كصوت المزامير والأوتار وضرب القضيب والطبل وغيره، وإما أن تخرج من حنجرة حيوان وذلك الحيوان إما إنسان و غيره، كصوت العنادل والقمارى وذات السجع من الطيور فهى من طيبها موزونة .... والأصل فى الأصوات حناجر الحيوانات، وإنما وضعت المزامير على أصوات الحناجر وهو تشبيه للصنعة بالخلقة ... فسماع هذه الأصوات يستحيل أن يحرم لكونها طيبة موزونة، فلا ذاهب إلى تحريم صوت العندليب وسائر الطيور، ولا فرق بين حنجرة وحنجرة ولا بين جماد وحيوان، فينبغى أن يقاس على صوت العندليب الأصوات الخارجة من سائر الأجسام باختيار الآدمى كالذى يخرج من حلقة أو من القضيب

---

(١) «الإحياء» جـ٢، ص٢٧٣ .

(٢) «اللمع» ص٢٤٨ .

والطبل والدف وغيره. ولا يستثنى من هذه إلا الملاهى والأوتار والمزامير التى ورد الشرع بالمنع منها» . (١)

ويرى الغزالى أن هذه الآلات المستثناة الممنوعة لم يرد الشرع بالمنع منها للذتها، ولكن لملازمتها لشرب الخمر، فلما حرمت الخمر كان تحريمها من قبيل الاتباع ... فبهذه المعانى حرم المزمار العراقى والأوتار كلها كالعود والصنج والرباب والبربط». (٢)

وأما ابن القيسرانى فقد أحل سماع جميع الآلات والملاهى واستدل على جواز الاستماع إليها ببعض الأحاديث، منها ما ذكرته الرُّبيعَ بنت مُعَوِّذ، قالت : دخل على رسول الله ﷺ صبيحة عرس وعندى جاريتان تغنيان وتندبان آبائى الذين قتلوا يوم بدر، وتقولان فيما تقولان : «وفينا نبى يعلم ما فى غد». فقال : ﷺ : أما هذا فلا تقولاه . لا يعلم ما فى غد إلا الله عز وجل» . (٣)

وعن الشعبى عن عائشة ﵂ : أن رسول الله ﷺ سافر سفرا فنذرت جارية من قريش : إن الله عز وجل ردّه أن تضرب فى بيت عائشة بدف، فلما رجع رسول الله ﷺ جاءت الجارية فقالت عائشة للنبى ﷺ : هذه فلانه بنت فلانة نذرت إن ردك الله تعالى أن تضرب فى بيتى بدف، قال : فلتضرب. (٤)

---

(١) «الإحياء» جـ٢ ص٢٣٩ .

(٢) «السابق» ص ٢٤٠ .

(٣) أخرجه البخارى وابن ماجه فى باب النكاح : انظر تخريج أحاديث ابن القيسرانى ص ٥٤، جـ٤، «الإحياء» جـ٢، ص٢٦٤ .

(٤) «السابق» ص ٥٥ .

وقد عقب ابن القيسرانى على هذا الحديث بقوله إن الرسول ﷺ قال : «لا نذر فى معصية» ، فلو كان ضرب الدف معصية لأمرها بالتكفير عن نذرها ، ومنعها من فعله .

وفيما يتعلق بالقضيب والأوتار ، فقد أباح ابن القيسرانى الاستماع إليها وذكر أن الشرع لم يرد بتحليلها وتحريمها ، وإلا لما صار الاستماع إليها مذهبا لأهل المدينة . وأما المزامير والملاهى ، فقد أجازها أيضا على أنها مما كان يستعملها العرب قبل الإسلام وبقى الأمر فيه على الإباحة ، وقدم الدليل على ذلك ما جاء فى القرآن الكريم قول من الله عز وجل : ﴿ وإذا رأوا تجارة أو لهوا انفضوا إليها وتركوك قائما ، قل ما عند الله خير من اللهو ومن التجارة والله خير الرازقين ﴾ .(١) فقد ذكر أن السبب فى نزول هذه الآية ما رواه سليمان بن بلال عن جعفر بن محمد عن أبيه عن جابر حيث قال : كان رسول الله ﷺ يخطب قائما ثم يجلس ، ثم يقول فيخطب قائما يخطب خطبتين ، وكن الجوارى إذا أنكحوهن يمرون يضربون بالدف والمزامير فيتسلل الناس ويدعون رسول الله ﷺ قائما ، فعاتبهم الله عز وجل فقال : ﴿ وإذا رأوا تجارة أو لهوا انفضوا إليها وتركوك قائما ﴾ . (٢)

ويقول ابن القيسرانى إن الله عز وجل قد عطف اللهو على التجارة ، فى هذه الآية وحكم المعطوف حكم المعطوف عليه ، وبالإجماع تحليل التجارة ، فثبت أن هذا الحكم مما أقره الشرع على ما كان عليه فى

---

(١) سورة «الجمعة» آية ١١ .

(٢) أخرجه مسلم والطبرى عن جابر : انظر تخريج أحاديث ابن القيسرانى ص٧٢ ، جـ٤ .

الجاهلية، لأنه غير محتمل أن يكون النبى ﷺ حرّمه، ثم يمر به علىٰ باب المسجد يوم الجمعة، ثم يعاتب الله عز وجل من ترك رسوله ﷺ قائما وخرج ينظر إليه ويستمع. (١)

ويورد ابن القيسرانى حديثاً عن عائشة رضي الله عنها أنها زفت امرأة من الأنصار إلى رجل من الأنصار، فقال رسول الله ﷺ : أما كان معكن من لهو ؟ فإن الأنصار يعجبهم اللهو . ويقول إن هذا الحديث حديث صحيح ذكره البخارى فى صحيحه فى كتاب النكاح فى باب «النسوة اللاتى يهدين المرأة إلى زوجها» . (٢)

---

(١) انظر تخريج أحاديث ابن القيسرانى، ص ٧٣ .
(٢) انظر تخريج أحاديث السابق ص ٧٣ جـ١ .

الفصل الثالث

الســماع فى المرحـلة الثالثـة

السماع فى المرحلة الثالثة
(الأصوات والألحان، الوجد ، الرقص)

يقول الهجويرى :

«كل من يقول : لا تطيب لى الأصوات والألحان والمزامير ، فإما أنه يكذب أو ينافق، وإما أنه فاقد الحس وخارج عن كل الناس والدواب» .

ويقول الغزالى :

«من لم يحركه الربيع وأزهاره والعود وأوتاره فهو فاسد المزاج ليس له علاج» .

ويقول ابو عطاء :

إذا صَدَّ من أهوى صَدَدتُ عن الصد
وإن حالَ عن عهدى أقْمتُ على العهد
فما الوجْدُ إلاّ أن تَذُوب من الوجْدَ
وتُصْبحَ فى جَهْدٍ يزيدُ على الجَهْد

سماع الأصوات والألحان

مهد مؤلفو الصوفية للحديث عن السماع فى التصوف بمقدمات تكلموا فيها عن الحكمة من خلق الحواس، وأثبتوا فضيلة السمع على غيره، واستدلوا بذلك على تحليل السماع، وتطرقوا إلى مدح الصوت الحسن والنغمة الطيبة، وبينوا تأثير الأصوات الطيبة والنغمات الموزونة على جميع الكائنات.

الحكمة من خلق الحواس :

الحكمة من وراء خلق الله تعالى للحواس هى تزويد الإنسان بوسائل المعرفة المادية والروحية؛ فهو عن طريق الحواس التى خلقها الله فيه وجعلها فى خدمة العقل، يكتسب العلم بما حوله، ويميز بين الطيب والخبيث، ويفرق بين ما ينفعه وما يضره، ويستمتع بالنعم التى منَّ الله عليه بها، ويقف على آيات الله فى خلقه .

يقول الهجويرى : «اعلم، اسعدك الله، أن أسباب حصول العلم الحواس الخمس، الأول : السمع، والثانى : البصر، والثالث : الذوق، والرابع : الشم، والخامس : اللمس. وقد خلق الله تعالى هذه الأبواب الخمسة للقلب، وربط كل جنس من العلم بواحد منها، مثل العلم بالأصوات والأخبار للسمع، والعلم بالألوان والأجناس للبصر، والعلم بالحلو والمر للذوق، والعلم بالنتن والرائحة للشم، والعلم بالخشونة واللين باللمس. وجعل سبحانه وتعالى أربعا من هذه الحواس الخمس فى محل خاص، وأشاع واحداً فى جميع الأعضاء، فصير الأذن محل السمع، والعين محل البصر، والحلق محل الذوق، والأنف محل الشم، وأعطى اللمس المجال فى جميع الجسد.

وفسر السراج قول الله تعالى: ﴿وفى أنفسكم أفلا تبصرون﴾(٢)، وقوله تعالى: ﴿سنريهم آياتنا فى الآفاق وفى أنفسهم﴾(٣) بأنه الحواس الخمس، يقول :

---

(١) «كشف المحجوب» الترجمة العربية جـ٢ ص٦٣٨ .

(٢) سورة «الذاريات» آية ٢١ .

(٣) سورة «فصلت» آية ٥٣ .

«وما آرانا الله فى أنفسنا وأبصرنا ذلك فى الحواس الخمس التى قد يميز بها الشئ وضده، كالعين تميز بالنظر بين الحس والقبيح، والأنف يميز بها الرائحة الطيبة والمنتنة، والفم يميز بالذوق بين الحلاوة والمرارة، واليد يميز باللمس بين اللين والخشن، وكذلك الأذن تميز بين الأصوات الطيبة والمنكرة». (١)

واستدل السراج على أفضلية السمع على غيره من الحواس بقول الله تعالى: ﴿إن أنكر الأصوات لصوت الحمير﴾ (٢)، فذكر أن فى مذمته تعالى للأصوات المنكرة محمدة للأصوات الطيبة، ولا يميز بينهما إلا بالسماع. (٣)

وإلى مثل هذا ذهب الغزالى فقد استند فى تحليله للسماع إلى أنه تلذذ حاسة من الحواس الخمس بما هو مخصوص بها، وما خلقها الله تعالى من أجله، وأثبت صحة رأية بالنص والقياس، يقول: «أما سماع الصوت الطيب من حيث أنه طيب فلا ينبغى أن يحرم، بل هو حلا ل بالنص والقياس: فهو يرجع إلى تلذذ حاسة السمع بما هو مخصوص به. وللإنسان عقل وخمس حواس، ولكل حاسة إدراك، وفى مدركات تلك الحاسة ما يستلذ، فلذة النظر فى المبصرات الجميلة كالخضرة والماء الجارى والوجه الحسن وسائر الألوان الجميلة وهى فى مقابلة ما يكره من الألوان الكدرة والقبيحة، وللشم روائح الطيبة وهى فى مقابلة الأنتان المستكرهة، وللذوق الطعوم اللذيذة كالدسومة والحلاوة والحموضة وهى

---

(١) «اللمع» ص ٣٤٤ .

(٢) سورة «لقمان» آية ١٩ .

(٣) «اللمع» ص ٣٤٤ .

فى مقابلة المرارة المستبشعة، وللمس لذة اللين والنعومة والملامسة وهى فى مقابلة الخشونة والضراسة، وللعقل لذة العلم والمعرفة وهى فى مقابلة الجهل والبلادة، فكذلك الأصوات المدركة بالسمع تنقسم إلى مستلذة كصوت العنادل والمزامير، ومستكرهة كنهيق الحمير وغيرها، فما أظهر قياس هذه الحاسة ولذتها على سائر الحواس ولذاتها!

وأما النص : فيدل على إباحة سماع الصوت الحسن : امتنان الله تعالى على عباده إذ قال : ﴿يزيد فى الخلق ما يشاء﴾ (١)، فقيل هو الصوت الحسن». (٢)

وقد قدم الهجويرى أيضاً السمع على غيره من الحواس، وإن إستند فى ذلك إلى حجة أقوى، فهو يرى أن الحواس الأخرى قد تكون دليل العمل إلى المعرفة، ولكنها ليست واجبة للشرع والدين وجوب السمع. يقول :

«فمن الحواس الأربع، بدون خامستها وهى السمع، واحدة ترى، وواحدة تشم، وواحدة تذوق، وواحدة تلمس. ويجوز أن تكون رؤية هذا العالم البديع، وشم الأشياء الطيبة، وذوق النعم الحلوة، ولمس الأشياء الناعمة دليل للعقل إلى المعرفة وتهديه إلى ربه، ولكن هذا كله غير واجب عليه. وموجب الشرع والدين هو السمع».

ساق الهجويرى دليلين على وجوب السمع، أولهما : أن جميع أحكام الشريعة مبنية على السمع، ولو لم يكن السمع لكان إثباتها

---

(١) سورة «فاطر» آية ١.

(٢) «الإحياء» جـ٢، ص٢٣٩.

وثبوتها محالا.

والثانى : أن الأنبياء الذين جاءوا، صلوات الله عليهم، تحدثوا أولا حتى آمن من سمعوهم، ثم أظهروا المعجزة، وفى رؤية المعجزة تأكيد لما كان بالسمع.

وانتهى الهجويرى إلى أن من ينكر أفضلية السمع بعد هذه الدلائل يكون قد أنكر الشريعة كلها وأخفى حكمها فى نفسه. (١)

حسن الصوت :

كثرت أقوال الصوفية فى مدح الصوت الحسن، واستشهدوا فيها ببعض الأحاديث الشريفة المتفق على صحتها مثل قوله ﷺ :

«مابعث الله نبيا إلا حسن الصوت» . (٢)

«ما أذن الله بشئ كأذنه لنبى حسن الصوت يتغنى بالقرآن» . (٣)

«الله أشد أذنا للرجل حسن الصوت بالقرآن من صاحب القينة بقينته» . (٤)

---

(١) «كشف المحجوب» الترجمة جـ٢، ص ٦٣٩ .

(٢) رواه الترمذى عن قتادة (انظر تخريج أحاديث اللمع ص ٦١١) .

(٣) رواه الشيخان وأبو داود والنسائى عن أبى هريرة ، انظر السابق) .
وقد ورد هذا الحديث فى الرسالة مضبوطا على هذا النحو : «ما أذن الله تعالى لشئ كأذنه لنبى يتغنى بالقرآن». ومعه شرح للكلمة أذن : استمع، كأذنه : استماعه. (انظر «الرسالة» جـ٢، ص ٦٤٢) .

(٤) رواه أحمد وأبن ماجة وغيرهما (انظر اللمع ص ٦١٢) .

وأيضـا مـا روى عنه ﷺ من مـدح لأبي مـوسى (١) في الحـديث : «لقد أعطى أبو موسى مزمارا من مزامير آل داود» (٢) لما أعطى من حسن الصوت .

وما ورد عن قتادة عن أنس بن مالك ، قال : «قال رسول الله ﷺ لكل شئ حلية وحلية القرآن الصوت الحسن» . (٣)

أما عن أقوال شيوخ الصوفية في الأصوات الحسنة والنغمات الطيبة ، فمنها ذلك : قول ذى النون المصرى (٤) وقد سئل عن الصوت الحسن فقال : «مخاطبات وإشارات إلى الحق أودعها كل طيب وطيبة» .(٥) وما ورد عن يحيى بن معاذ الرازى (٦) من أنه قال :

---

(١) «أبو موسى الأشعرى» : عبد الله بن قيس، من الأشعريين من اليمن وقدم على الرسول ﷺ فى الأشعريين فأسلموا . وأول مشاهده خيبر . كان حسن الصوت بالقرآن وتوفى سنة ٥٢ هـ، ويقال ٤٢هـ .

(أبن قتيبة : «المعارف» ص١١٥) .

(٢) متفق عليه من حديث «أبو موسى : تخريج أحاديث اللمع ص ٦١٢ ، والإحياء جـ١ ، ص ٢٥٢ .

(٣) «الرسالة» جـ٢ ، ص ٦٤٠ .

(٤) «ذو النون المصرى» : أبو الفيض ثوبان بن إبراهيم ، نوبى الأصل ، من شيوخ الصوفية من الطبقة الأولى . كان أوحد وقته علما وحالا وورعا وأدبا ، توفى سنة ٢٤٥هـ (انظر ترجمته فى : «طبقات الصوفية» ص١٥ ، «الرسالة» جـ١ ، ٥٤ ، «كشف المحجوب» الترجمة العربية جـ١ ، ص٣١١ ، «طبقات الشعرانى» جـ١ ، ص٥٦و «شذرات الذهب» جـ٢ ، ص ١٠٧) .

(٥) «اللمع» ص٣٣٩ ، «الرسالة» جـ٢ ، ص٦٤٤ .

(٦) «أبو زكريا يحيى بن معاذ بن جعفر الرازى الواعظ : تكلم عن علم الرجاء وروى الحديث ، له كلام فى المعرفة . خرج إلى بلخ وأقام بها مدة ، ثم رجع إلى نيسابور ومات بها سنة ٢٥٨هـ» . (انظر ترجمته فى : «طبقات الصوفية» ص١٠٧ ، «الرسالة» جـ١ ، ص٩١ ، «كشف المحجوب» الترجمة ص ٣٣٥ ، «طبقات الشعرانى» جـ١ ، «شذرات الذهب» جـ٢ ، ص ١٣٨) .

«الصوت الحسن روحة من الله تعالى لقلب فيه حب الله تعالى». (١)

وقال واحد من الصوفية : «النغمة الطيبة روح من الله تعالى يروح بها قلوبا محترقة بنار الله تعالى». (٢)

وعن بندار بن الحسين (٣) أنه قال : «الصوت الطيب حكمه مجيبة وآلة سليمة بصوت رخيم ولسان لطيف ذلك تقدير العزيز العليم». (٤)

تأثير الأصوات والألحان على الكائنات :

من الحقائق التى أثبتتها الدراسات الحديثة أن جميع الكائنات الحية تتأثر بسماع الأصوات الطيبة والنغمات الموزونة، فقد أصبح معروفا أن هذا النوع من السماع ليس مقصورا على الإنسان، وإنما يتعداه إلى الحيوان والطير، بل إن بعض النباتات أيضاً تتأثر بالموسيقى.

وهذا الذى ثبتت صحته فى العصر الحاضر تنبه إليه الصوفية منذ قرون وتكلموا فيه عند حديثهم عن السماع. أرجعوا تأثر المخلوقات الحية بالأصوات والنغمات إلى التآلف الذى يحدث بين الأصوات الطيبة والروح.

(١ ، ٢) «اللمع» ص ٣٣٩ .

(٣) «على بن بندار بن الحسين : من جلة مشايخ نيسابور، صحب كثير من المشايخ، كتب الحديث الكثير ورواه، وكان ثقة. مات سنة ٣٥٩» (انظر ترجمته فى «طبقات الصوفية» ص ٥٠١) .

(٤) «اللمع» ص ٣٤٠ .

ويقول الهجويرى فى سماع الأصوات والألحان :

«وهذا النوع من السماع عام فى الخلق من الآدمى وغيره من الأحياء بحكم أن الروح لطيفة وفى الأصوات لطف، فحين تسمع يميل الجنس إلى الجنس» .(١)

ويقول الغزالى : «لله تعالى سر فى مناسبة النغمات الموزونة للأرواح حتى أنها لتؤثر فيها تأثيراً عجيباً». (٢)

وضرب الصوفية الأمثلة على تأثر المخلوقات على اختلاف أنواعها بالسماع بما هو مشاهد فى أحوال الإنسان وغيره من الكائنات الحية :

يقول السراج : «من اللطيفة التى جعل الله فى الأصوات أن الطفل فى المهد يبكى لوجود ألم فيسمع الصوت الطيب فيسكت وينام ... وترى فى البوادى إذا عييت الجمال وقصرت عن السير يحدو لها الحادى فتسمع وتمد أعناقها وتصغى بآذانها نحو الحادى وتجود فى السير، وربما تتلف أنفسها إذا انقطع عنها حدو الحادى من ثقل حملها وسرعة سيرها بعدما كانت لا تحس بذلك من إصغائها إلى صوت حاديها» . (٣)

وذكر الهجويرى أن الصيادين فى خراسان والعراق كانوا يستغلون تأثر الغزلان بالأصوات فى اصطياد هذا النوع من الحيوانات فيخرجون ليلا ويدقون على الطشوت فتسمع الغزلان الصوت وتقف فى مكانها فيمسكونها، ومن المشهور فى الهند أن جماعة يخرجون إلى الصحراء

---

(١) كشف المحجوب، الترجمة العربية جـ٢، ص ٦٤٧ .

(٢) «الإحياء» جـ٢، ص٢٤٣ .

(٣) «اللمع» ص٣٤١ .

ويغنون وينشدون، وحين تسمع الغزلان الغناء تقصدهم فيتحلقون حولها وهم يغنون فتغمض أعينها من اللذة وتنام فيمسكونها. [١]

أما عن الطير فقد جاء فى الحديث فى معرض المدح لداود عليه السلام أنه كان حسن الصوت فى النياحة على نفسه وفى تلاوة الزبور حتى كان يجتمع الإنس والجن والوحوش والطير لسماع صوته. [٢]

ويقال إن إسحاق الموصلى [٣] كان يغنى فى بستان، وكان هناك بلبل يشدو فصمت من اللذة وأخذ يسمع حتى سقط عن الشجرة ميتا.

وقد قيل فى تأثر النبات بالأصوات: «إذا تغنت الحور العين فى الجنة توردت الأشجار.[٤]

والصوفية يرون فى الاستجابة للأصوات الطيبة دليلا على سلامة الحس ورقة الطبع واعتدال المزاج، ويقول بندار بن الحسين: كل من لا يحب السماع الطيب من الآدميين؛ فلنقص فى حاسته.[٥]

ويقول الهجويرى: «وتأثير الأصوات أظهر من أن يحتاج إلى برهان، وكل من يقول: لا تطيب لى الألحان والأصوات والمزامير، فإما أنه يكذب أو ينافق، وإما أنه فاقد الحس وخارج عن كل الناس والدواب».[٦]

---

(١) «كشف المحجوب» الترجمة جـ٢، ص٦٤٨.

(٢) «إحياء» جـ٢، ص٢٣٩.

(٣) انظر ترجمته فى الكتاب الأول ص ١٢٩، "حاشية".

(٤) «الرسالة» جـ٢، ص٦٥٦.

(٥) «اللمع» ص ٣٤٤.

(٦) «كشف المحجوب» الترجمة جـ٢، ص٦٤٩.

ويقول الغزالى : «من لم يحركه السماع فهو مائل عن الاعتدال، بعيد عن الروحانية، زائد فى غلظ الطبع وكثافته على الجمال والطيور، بل على جميع البهائم فإن جميعها تتأثر بالنغمات الموزونة». (١)

وحكى اسماعيل بن علبة عن الشافعي، قال : كنت أمشى مع الشافعي، رحمه الله تعالى، وقت الهاجرة فجزنا بموضع يقول فيه أحد شيئاً، فقال : مل بنا إليه، ثم قال : أيطربك هذا؟ فقلت : لا. فقال : ما لك حسٌ. (٢)

وورد عن الطيالسي الرازى أنه قال : دخلت على إسرافيل أستاذ ذى النون وهو جالس ينكت بأصابعه على الأرض ويترنم مع نفسه بشئ، فلما رأنى قال : أتحسن أن تقول شيئاً؟ قلت : لا، قال : أنت بلا قلب. (٣)

* * *

ولم يغفل الصوفية أيضاً الإشارة إلى ما للأصوات والألحان من أثر فى علاج بعض الأمراض، وهو أحدث ما توصل إليه الطب فى عصرنا الحاضر، فقد حملت الأخبار إلينا فى السنوات الأخيرة نبأ إنشاء كرسى للعلاج بالموسيقى فى جامعة هامبورج بألمانيا. بل إن الموسيقى أصبحت تستعمل كعنصر فعال عند إجراء العمليات الجراحية.

يقول السراج : «ومشهور أن الأوائل كانوا يعالجون من به علة من السوداء بالصوت الطيب فيرجع إلى حال صحته». (٤)

---

(١) «الإحياء» جـ٢ ص٢٤٣.

(٢) «الرسالة» جـ٢، ص٦٤٢.

(٣) «اللمع» ص ٣٦١.

(٤) «السابق» ص ٣٤٠.

وذكر الهجويرى أنهم على عهده صنعوا فى بلاد الروم شيئا عجيبا فى إحدى المستشفيات يسمونه «أنجليون»، وهو على شكل عود من الأعواد، وكانوا يحملون المرضى إلى هناك يومين فى الأسبوع ويأمرون بالعزف عليه، ويسمعون المريض صوته على قدر علته. (١)

* * *

ومن الحكايات التى تواتر ذكرها فى معظم الكتب الصوفية واستشهدوا بها على تأثير الصوت الحسن على الإنسان والحيوان : حكاية عن ملك من ملوك العجم مات وخلف ابنا صغيرا، فأرادوا أن يبايعوه فقالوا : كيف نصل إلى معرفة عقله وذكائه؟ ثم توقفوا على أن يأتوا بقوال يقول شيئاً؛ فإن أحسن الإصغاء علموا كياسته، فأتوا بقوال، فلما قال القوال شيئاً ضحك الرضيع، فقبلوا الأرض بين يديه وبايعوه.(١)

وأيضا حكاية الحادى التى رواها الرقى للسراج فى دمشق فقال : «كنت فى البادية، فوافيت قبيلة من العرب فأضافنى رجل منهم، فرأيت غلاما أسود مقيداً، ورأيت جمالا قد ماتت بفناء البيت، فقال لى الغلام : أنت الليلة ضيف، وأنت على مولاى كريم، فتشفع لى فإنه لا يردك فقلت لصاحب البيت : لا آكل طعامك حتى تحل هذا العبد. فقال : هذا الغلام قد أفقرنى وأتلف مالى !! فقلت : فما فعل ؟ فقال : له صوت طيب، وكنت أعيش من ظهر هذه الجمال، فحملها أحمالا ثقيلة وحدا لها حتى

---

(١) «كشف المحجوب» الترجمة جـ٢، ص٦٥٥ .

(٢) انظر : «الرسالة» جـ٢، ص٦٥٧ ، «كشف المحجوب» الترجمة جـ٢، ص٦٤٩ .

قطعت مسيرة ثلاثة أيام في يوم واحد، فلما حط عنها ماتت كلها : ولكن قد وهبته لك وحل عنه القيد. فلما أصبحنا أحببت أن أسمع صوته فسألته عن ذلك، فأمر الغلام أن يحدو على جمل كان على بئر هناك يستقى عليه، فحدا الغلام، فهام الجمل على وجهه وقطع حباله، ولم أظن أني سمعت صوتا أطيب منه، فوقعت لوجهي حتى أشار إليه بالسكوت». (١)

الوجـد

لفظ السماع، عند أصحاب الحال من الصوفية، يعنى الاستماع بأذن القلب إلى الأصوات والألحان في حال من الوجد والغيبة عن النفس، والتصفيق والرقص على انفراد أو في جماعة بآداب ورسوم خاصة. ومن هنا كان تعريف الغزالي للوجد بأنه حال تتوسط السماع والرقص، يقول : «السماع أول الأمر، ويثمر السماع حالة في القلب تسمى الوجد، ويثمر الوجد تحريك الأطراف : إما بحركة غير موزونة فتسمى الاضطراب، وإما موزونة فتسمى التصفيق والرقص». (٢)

والوجد والوجود والتواجد مترادفات يتردد ذكرها كثيرا في الحديث عن السماع.

والوجد والوجود في اللغة مصدران : أولهما بمعنى الحزن، والثاني بمعنى الإدراك والوجد، وفعل كلاهما كأنه واحد، فيقال :

---

(١) انظر : «اللمع» ص ٤٤٠ - ٤٤١، «الرسالة» جـ٢، ص٦٤٣، «كشف المحجوب» جـ٢، ص٦٤٨، «الإحياء» جـ٢، ص٢٤٣.

(٢) «إحياء» جـ٢، ص٢٣٧.

وجد يجد وجودا ووجدانا : إذا صار محزونا ،

ووجد يجد جدة : إذا صار غنيا ،

ووجد يجد موجدة : إذا غضب .

والفرق بين هذه كلها يكون بالمصادر ، لا بالأفعال .

والصوفية مختلفون فى ماهية الوجد ، ولهم فيه تعريفات وأقوال كثيرة :

يقول السراج : «اختلف أهل التصوف فى الوجد : ما هو ؟ فقال عمرو بن عثمان المكى رحمه الله : لا يقع على كيفية الوجد عبارة ، لأنها سر لله تعالى عند المؤمنين الموقنين» . (١)

وقد عرف الجنيد الوجد بأنه المصادفة ، يقول : «كما ظن أن الوجد هو المصادفة ، لقوله عز وجل : ﴿ووجدوا ما عملوا حاضرا﴾ (٢) يعنى : صادفوا» . (٣)

وعرف بعضهم الوجد بأنه الوجل ، على نحو ما جاء فى قوله تعالى : ﴿الذين إذا ذكر الله وجلت قلوبهم﴾ . (٤)

---

(١) «اللمع» ص ٣٧٥ .

(٢) سورة «الكهف» آية ٤٩ .

(٣) «اللمع» ص٣٧٥ .
والرسالة جـ١ ، ص١٠٥ ، «كشف المحجوب» جـ١ ، ص٣٤٠ ، وفيات الأعيان جـ١ ، ص١١٧ .

(٤) سورة «الحج» آية ٣٥ .

ويقول أبو الحسين النورى (*) فى تعريفه للوجد : الوجد لهيب ينشأ فى الأسرار، ويسنح عن الشوق فتضطرب الجوارح طربا أو حزنا عند ذلك الوارد. (١)

وللحلاج شعر فى الوجد، قريب من هذا المعنى، يقول فيه :

مَواجيدُ حق أَوجَد الحقُ كُلَّها   وإن عَجَزَتْ عنها فُهُومُ الأكابــر
وما الوَجْدُ إلا خَطْرةٌ ثم نَظْرَةٌ   تُثيرُ لَهيبا بين تلك السَّرائر (٢)

والصوفية يريدون بالوجد والوجود إثبات حالين يظهران لهما فى السماع : أحدهما مقرون بالحزن، والآخر موصول بحصول المواد، يقول الهجويرى : «وعندى أن الوجد ألم للقلب : إما من الفرح أو الترح، والوجود إزالة غم عن القلب ومصادفته لمراده» (٣)

وهم مختلفون فى الوجد والوجود : أيهما أتم ؟ وقالت طائفة منهم إن الوجود صفة المريدين، والوجد نعت العارفين، ولما كانت درجة العارفين أعلى من درجة المريدين. وجب أن تكون صفة هؤلاء أكمل من أولئك. وقالت طائفة أخرى إن الوجد حرقة المرتدين، والوجد تحفة المحبين، ودرجة

---

(١) «التعرف» ص ١١٣ .
(٢) «طبقات الصوفية» ص ٣١٠ .
(٣) «كشف المحجوب» الترجمة ص٦٦١ .
(*) أبو الحسن النورى : اسمه أحمد بن محمد : بغدادى المولد والمنشأ خرسانى الأصل، ويُعرف بابن البغوى، كان من أجل مشايخ الصوفية وعلمائهم. صحب سريا السقطى ومحمد بن على القصاب، ورأى أحمد بن أبى الحوارى. توفى سنة خمس وتسعين ومائتين (انظر ترجمته فى : "طبقات الصوفية" ص ١٦٤، "الرسالة" جـ١ ص ١١٢، "كشف المحجوب" جـ١ص ٣٤٢، "طبقات الشعرانى" جـ١ ص٦٩ .

المحبين أعلى من درجة المريدين، لأن السكون مع التحفة أتم من الحرقة فى الطلب. ويذكرون حكاية فى هذا المعنى : أن الشبلى ذهب إلى الجنيد يوما فوجده محزونا، فلما سأله عن ذلك قال الجنيد : من طلب وجد، فقال الشبلى : لا، بل من وجد طلب. وفسر المشايخ قولهما بأن احدهما أشار إلى الوجد، والآخر أشار إلى الوجود. (١)

وللجنيد شعر يضع فيه الوجود فى مرتبة أعلى من الوجد، لأن الوجد حال المريدين والطالبين، والوجود حال الواصلين والكاملين :

يقول :

الوجدُ يُطْرِبُ من فى الوجد راحتهُ   والوجدُ عند حضور الحق مفقود
قد كان يُطرِبُنى وجدى فأشْغَلنى   عن رؤية الوجد مافى الوجد موجود (٢)

أما عن الأثر الذى يحدثه الوجد فى الواجد مما يصير صفة يوصف بها، فليس مقصورا على الحركة، فهو إما أن يكون حركة، وإما أن يكون سكونا :

يقول الهجويرى :

«وصفة الواجد : إما حركة فى غليان الشوق فى حال الحجاب، وإما سكون فى حال المشاهدة فى حال الكشف» .(٣)

وإلى مثل هذا ذهب الغزالي؛ بل إنه يرى أن ما لا يحدث فى الواجد حركة أو سكونا لا يعد وجدا، يقول :

---

(١) «كشف المحجوب» الترجمة ، ص ٦٦٢ .

(٢) «التعرف» ص١١٣ .

(٣) «كشف المحجوب» الترجمة ص ٦٦١ .

«الوجد حالة يثمرها السماع، وهو وارد حق عقيب السماع يجده المستمع من نفسه، وتلك الحالة لا تخلو من قسمين : فإنها إما أن ترجع إلي مكاشفات ومشاهدات هى من قبيل العلوم والتنبيهات، وإما أن ترجع إلى تغيرات وأحوال ليست من العلوم، بل هى كالشوق والخوف والحزن والسرور والأسف والبسط والقبض، وهذه الأحوال يهيجها السماع ويقويها؛ فإن ضعف بحيث لم يؤثر فى تحريك الظاهر أو تسكينه أو تغيير حاله لم يسم وجدا، وإن ظهر على الظاهر سمى وجدا» . (١)

وقد اختلف الصوفية فى السكون والحركة أيضاً، فجماعة منهم يفضلون أهل السكون لكبر عقولهم وقوتها وإشرافها على ما ورد عليها، وجماعة يفضلون المتحركين بقوة الوارد الذى يرد على عقولهم مما يعجز العقل عن إدراكه فيثير الاضطراب والحركة .

ويرى أبو سعيد بن الأعرابى (*) أنه لا معنى لتفضيل الساكن على المتحرك، ولا المتحرك على الساكن لاختلاف الحال الواردة التى توجب الحركة، والحال التى توجب السكون، لأن الواجدين لا يستوون فيما كوشفوا به ولا ما شاهدوه. (٢)

---

(١) «احياء» جـ٢، ص٢٥٨ .

(٢) «اللمع» ص٢٨٣ - ٢٨٤ .

(*) أبو سعيد بن الأعرابى : أحمد بن محمد : بصرى الأصل، سكن بمكة، وكان فى وقته شيخ الحرم. صنف كتبا كثيرة، وصحب الجنيد وعمرو بن عثمان المكى، وأبا الحسين النورى. كان من جلة المشايخ، مات سنة إحدى وأربعين وثلاثمائة. وأسند الحديث ورواه، وكان ثقة . (انظر ترجمته فى «طبقات الصوفية» ص ٤٢٧، «الرسالة» ص١٦٥ ، «طبقات الشعرانى» جـ١ ص ٩٣، «شذرات الذهب» جـ٢ ص٣٥٤) .

ويقال إن الجنيد كان مجتمعا مع أبى العباس بن عطاء (*) وابن مسروق (*) فأنشد القوال شعرا، فكانا يتواجدان وهو ساكن، فسألاه : أليس لك نصيب من هذا السماع؟ فقرأ قول الله تعالى : ﴿وتحسبها جامدة وهى تمر مر السحاب﴾. (١)

وسمع أبو حمزه الخرسانى (*) بعض أصحابه وهو يلوم بعض إخوانه على إظهار وجده وغلبة الحال عليه وإظهار سره فى مجلس فيه بعض الأضداد، فقال أبو حمزه : أقصر يا أخى ! فالوجد الغالب يسقط

---

(١) سورة «النحل» أية ٨٨ .

(*) أبو العباس بن عطاء : أحمد بن سهل بن عطاء الآدمى : من ظراف مشايخ الصوفية وعلمائهم. له لسان فى فهم القرآن يختص به. صحب المارستانى والجنيد وكان أبو سعيد الخراز يعظم شأنه ويقول : «التصوف خلق وليس إنابة، وما رأيت من أهله إلا الجنيد وابن عطاء» . مات سنة تسع وثلاثمائة، وأسند الحديث (انظر ترجمته فى «طبقات الصوفية» ص ٢٦٥، «الرسالة» جـ١، ص١٣٥، «كشف المحجوب» جـ١، ص ٣٦١، «طبقات الشعرانى» جـ١، ص٧٦، «شذرات الذهب» جـ٢، ص٢٥٧) .

(*) «ابن مسروق» : أحمد بن محمد بن مسروق : من أهل طوس وسكن بغداد ومات بها. صحب الحارث المحاسبى والسرى السقطى ومحمد بن منصور الطوسى : من قدماء مشايخ الصوفية وجلتهم. توفى ببغداد سنة تسعة وتسعين ومائتين، وأسند الحديث (انظر ترجمته فى «طبقات الصوفية» ص ٣٧٧، «الرسالة» جـ١، ص١٣١، «كشف المحجوب» جـ١، ص٣٥٨، «طبقات الشعرانى» جـ١، ص٧٤، «شذرات الذهب» جـ٢، ص٢٢٧) .

(*) أبو حمزة الخرسانى : أصله من نيسابور، وصحب مشايخ بغداد، وهو من أقران الجنيد، من أفتى المشايخ وأروعهم. توفى سنة تسعين ومائتين (انظر ترجمته فى «طبقات الصوفية» ص٣٢٦، «الرسالة» جـ١، ص١٤٧، «كشف المحجوب» جـ١ ص٣٥٨، «طبقات الشعرانى» جـ١، ص ٨٢) .

التمييز، ولا لوم لمن غلب عليه وجده فاضطر إلى أن يبديه. وما أحسن ما قال ابن الرومي :

فَدَعِ المُحبَّ من الملامة إنهَا	بئْس الـدَّواءُ لموجَــعٍ مقْلاق
لا تُطفئنَّ جَـوىً بلَوْمٍ إنَّــهُ	كَالرِّيح يُغْرِى النارَ بالإحْراق (١)

التواجد :

أمـا التـواجـد (٢) فـهو التكليف في جلب الوجـد . والصـوفيـة يبيحون التواجد للمحققين، ويستقبحونه من أهل الدعابة والمترسمين؛ فالكلا باذى يرى أن من ضعف وجده تواجد. (٣) وكذلك السراج أباح التواجد استنادا إلى ما جاء في حديث عن النبي ﷺ من أنه قـال : «إذا دخلتم على هؤلاء المعذبين فابكوا، فإن لم تبكوا فتباكوا.»(٤) ويقول إن التواجد من الوجد بمنزلة التباكي من البكاء.

ويقسم السراج المتواجدين إلى ثلاثة أصناف :

صنف منهم المتكلفون والمتشبهون وأهل الدعابة ومن لا وزن لهم.

وصنف منهم الذين يستدعون الأحوال الشريفة بالتعرض بعد قطع العلائق المشغلة والأسباب القاطعة، فأولئك التواجد يجمل منهم، وإن كان غير ذلك أولى بهم.

---

(١) «طبقات الصوفية» ص ٣٢٨ .

(٢) «من الأخطاء الشائعة هذه الأيام استعمال كلمة يتواجد بمعنى أن يوجد، وكلمة المتواجد بمعنى الموجود» .

(٣) «التعرف» ص ١١٢ .

(٤) أخرجه البخاري عن ابن عمر، أحاديث «اللمع» ص ٦١٦) .

وصنف ثالث : أهل الضعف من أبناء الأحوال وأرباب القلوب والمتحققين بالإرادات، فإذا عجزوا عن ضبط جوارحهم وكتمان ما بهم تواجدوا.(١)

وممن أباحوا التواجد للمحققين، وجعله حراما للمترسمين؛ الهجويرى فهو يقول :

«التواجد : هو التكلف فى اتيان الوجد، وفريق فيه مترسمون، مقلدون فى حركاتهم الظاهرة وترتيب رقصهم وتزيين إشاراتهم، وهذا حرام محض. وفريق محققون ومرادهم فى ذلك طلب أحوال ودرجات كبار المتصوفة لا حركاتهم ورسومهم، لقوله عليه السلام : «من تشبه بقوم فهو منهم». وهذا الخبر ناطق بإباحة التواجد». (٢)

وكان كثير من شيوخ الصوفية الكبار يتواجدون، ووردت عنهم حكايات وروايات وأشعار فى الوجد حفلت بها كتب التصوف؛ من ذلك ما حكى عن الشبلى أنه تواجد يوما فضرب يده على الحائط حتى عملت عليه، فعمدوا إلى بعض الأطباء، فلما أتاه قال للطبيب : ويلك ! بأى شاهد جئتنى ؟ قال : جئت حتى أعالج يدك، فلطمه الشبلى وطرده. فعمدوا إلى طبيب آخر ألطف منه، فلما أتاه قال له : ويلك ! بأى شاهد جئتنى ؟ قال : بشاهده، فأعطاه يده فبضها وهو ساكت، فلما أخرج الدواء يجعله عليها، صاح وتواجد، وترك إصبعه على موضع الداء وهو يقول :

---

(١) «اللمع» ص ٣٧٧ - ٣٧٨ .

(٢) «كشف المحجوب» الترجمة ص ٦٦٣ .

أنْبَتتْ صَبابَتُكُمْ قُرْحَةً عَلَى كَبِـدى
بتُّ من تفجّعكُم كالأسير فيَ الصَّفَد(١)

وذكـر عنه عبـد الله بن على، قال : اجتـمعت ليلة مع الشبلى، رحمة اللة، فقال القوال شيئاً، فصاح الشبلى وتواجد قاعدا، فقيل له : يا أبا بكر، مالك من بين الجماعة قاعدا ؟! فقام وتواجد وقال :

لي سَكْرَتَان وللندمان واحدةٌ شئٌ خُصِصْتُ به من بيْنهمْ وحْدى (٢)

وروى عن ذى النون المصرى أنه لما دخل بغداد جاءه جماعة ومعهم قوال فاستأذنوه أن يقول شيئاً فأذن له فأنشد :

صَغيرُ هَـــوَاكَ عَذَّبَنــى فكيفَ به إذا احْتَنَكَـا
وأنتَ جمعتَ من قلبى هوىً قد كان مشتركا
أمــا تــرثــى لمكتئـــب إذا ضحك الخلى بكى

فطاب قلبه وقام وتواجد وسقط على جبهته والدم يقطر من جبهته ولا يقع على الأرض. (٣)

وكـان أبو الحسين النورى كـثـير التواجـد، حكى عنه السـراج أنه اجتمع مع جماعة من المشايخ فى دعوة، فجرى بينهم مسألة فى العلم، وأبو الحسين النورى ساكت. ثم رفع رأسه فأنشدهم هذه الأبيات :

---

(١) «اللمع» ص ٣٧٩ .

(٢) «الرسالة» جـ٢، ص ٦٥٨ .

(٣) «عوارف المعارف» ص ١٢٨ .

رُبَّ وَرْقاء هَتُوف في الضُّحى ... ذات شجْوٍ صدحتْ في فنن
فبكائـي ربمـا أرَّقهـا ... وبُكاهـا ربمـا أرَّقنـي
هـي إن تشْكُو فـلا أفْهَمُها ... وإذا أشـكو فـلا تفْهَمُني
غيـرَ أنـي بالجـوى أعْرِفُهـا ... وهي أيضا بالجوى تعْرِفُني

قال السراج : فما بقي في القوم أحد إلا قام وتواجد لما أنشد النورى هذه الأبيات . (١)

وحكى عن أبي سعيد الخرَّاز (*) أنه قال : رأيت على بن الموفق، وكان من أجله المشايخ، وقد حضر في وقت السماع، وسمع شيئا، فقال : أقيموني، فأقاموه، وتواجد . (٢)

وورد عن أبي الحسين بن بنان (*) أنه كان يتواجد . وأبو سعيد

---

(١) «اللمع» ص ٣٧٩، ورد هذا الشعر في الإحياء بزيادة هذا البيت بعد البيت الأول :

ذكرت إلفا ودهرا صالحا ... وبكت حزنا فهاجت حزني

واختلاف في البيت الثالث على هذا النحو :

ولقد تشكو فما أفهمها ... ولقد أشكو فما تفهمني

(انظر الإحياء جـ٢، ص٢٦٣)

(٢) «اللمع» ص ٣٦٣ .

(*) أبو سعيد الخراز : أحمد بن عيسى : من أهل بغداد، صحب ذا النون المصرى وأبا عبد الله النباجي والسرى وغيرهم. كان من أئمة الصوفية وجلة مشايخهم. قيل إنه أول من تكلم في علم الفناء والبقاء. مات سنة تسع وسبعين ومائتين (انظر ترجمته في : «طبقات الصوفية» ص ٢٢٨، «الرسالة» جـ١، ص١٢٩، «كشف المحجوب» جـ١، ص٣٥٥، «طبقات الشعراني» جـ١، ص٧٣، «شذرات الذهب» جـ٢، ص١٩٢) .

(*) أبو الحسين بن بنان : من جلة مشايخ مصر. صحب أبا سعيد الخراز، وإليه ينتمي : مات في التيه. (انظر ترجمته في «طبقات الصوفية» ص ٣٨٩، «الرسالة» جـ١، ص ١٦٢) .

الخرّاز يصفق له . (١)

ويروى عن سهل بن عبد الله (*) أنه كان يقوى عليه الوجد حتى يبقى خمسة وعشرين يوما لا يأكل طعاما ، وكان يعرق عند البرد الشديد فى الشتاء وعليه قميص واحد ، وكانوا إذا سألوه عن شئ من العلم يقول : لا تسألونى فإنكم لا تنتفعون فى هذا الوقت بكلامى . (٢)

وممن أسرفوا فى التواجد ابن الفارض ، وكان إذا استمع وتواجد وغلب عليه الحال ازداد وجهه جمالا ونورا وتحدّر العرق من سائر جسده حتى يسيل تحت قدميه .

وروى عنه أنه سمع ذات مرة فرقة من الحرس يضربون بالناقوس وينشدون ، فأثار نشيدهم كوامن نفسه ، وإذا هو يصرخ ويتواجد ويرقص كثيرا ، ويخلع كل ما كان عليه من الثياب ، ثم يحمل بين الناس إلى الجامع الأزهر وهو على هذه الحال ، ويظل فى هذه السكرة أياما . (٣)

وقد أخذ ابن الجوزى على الصوفية تواجدهم عند السماع ، فقال إنه

---

(١) «طبقات الصوفية» ص ٣٨٩ .

(٢) «اللمع» ص ٣٨١ .

(٣) «ابن الفارض والحب الألهى» محمد مصطفى حلمى ، القاهرة ١٩٤٥ ، ص٣٦ . ٣٧

(*) سهل بن عبد الله ، التسترى : كنيتة أبو محمد . أحد أئمة الصوفية وعلمائهم والمتكلمين فى علوم الرياضيات ، والإخلاص وعيوب الأفعال .
صحب محمد بن سوار ، وشاهد ذا النون المصرى . توفى سنة ثلاث وثمانين ومائتين ، وأسند الحديث (أنظر ترجمته فى «طبقات الصوفية» ص ٢٠٦ ، «الرسالة» جـ١ ، ص٨٣ ، «كشف المحجوب» جـ١ ، ص٣٥١ ، «طبقات الشعرانى» جـ١ ، ص٦١٠) .

لم يكن فى الصحابة من يجرى له مثل هذا ولا فى التابعين، وقلوب الصحابة كانت أصفى القلوب، وما كانوا يزيدون عند الوجد عن البكاء والخشوع. (١)

الرقص

الرقص عنصر من عناصر السماع فى التصوف، وهو تبع الوجد ومرادفه. والرقص فى الأمور التى ثار حولها الجدل فى السماع وكانت من المآخذ التى أخذها على الصوفية أعداؤهم ومخالفوهم. وقد دخل الرقص السماع فى القرن الخامس الهجرى وأخذ به بعض الصوفية، وغالى فيه بعضهم، إلى حد أن عامة الناس كانوا يظنون أن مذهب الصوفية يقتصر على الرقص، وكانوا يعيبون عليهم ذلك.

ويرجع السبب فى دخول هذه الآفة وغيرها فى التصوف إلى أن انتشار الحياة الصوفية فى تلك الفترة، وبروز طبقة المتصوفة ساعد على أن اندس بين الصوفية كثير من الأدعياء الذين انضموا إليهم إما لحماية أنفسهم، وإما طمعا فيما كان يتمتع به الصوفية من احترام الناس وتقديرهم، وقام هؤلاء الأدعياء بترويج البدع والخرافات فى التصوف، وانحرف بعضهم بالسماع عن المعنى الذى كان يستهدفه منه الصوفية المحققون، واتخذوه وسيلة للهو والمتعة .

وعلى الرغم من أن معظم الصوفية قد اجتمعت كلمتهم على إباحة السماع بمعنى الغناء والموسيقى، إلا أنهم اختلفوا فى الرقص، فقد كرهته

---

(١) «تلبيس إبليس» ص ٢٥٢ .

جماعة من أمثال الهجويرى والسهروردى، وكانوا يرون فيه بدعة باطلة ولهو لا يليق بمقام الشيوخ، وأباحته جماعة كأبى عبد الرحمن السلمى والغزالى.

وقد أنكر الهجويرى أن يكون للرقص أصل فى الشريعة والطريقة، واعتبره لهواً ولغواً باطلاً، يقول :

«اعلم أنه ليس للرقص أصل فى الشريعة والطريقة لأنه، باتفاق جميع العقلاء، لهو حين يكون جدا، ولغو حين يكون هزلا. ولم يمدحه أحد من المشايخ ولم يغل فيه. وكل أثر يدخله فيه أهل الحشو باطل كله. ولما كانت حركات الوجد ومعاملات أهل التواجد شبيهة بالرقص فقد قلدهم فى ذلك جماعة من أهل الهزل وغالوا فى ذلك، وجعلوا منه مذهبا». (١)

ويقول السهروردى : «ولا يليق الرقص بالشيوخ ومن يقتدى به، لما فيه من مشابهة اللهو، واللهو لا يليق بمنصبهم، ويباين حال المتمكن مثل ذلك». (٢)

وقد حرّم السهروردى الرقص الموزون المصطنع الذى مصدره الطبع لا الوجد، وعده نقصا لا رقصا، يقول :

«قد يقوم أحدهم من غير تدبر وعلم إذا سمع إيقاعا موزونا فيؤدى ما سمعه إلى طبع موزون فيتحرك بالطبع الموزون للصوت الموزون والإيقاع الموزون، ويستفزه النشاط المنبعث من الطبع فيقوم يرقص موزونا ممزوجا

---

(١) «كشف المحجوب» الترجمة ص ٦٣٣ - ٦٦٤ .

(٢) «عوارف المعارف» ص ١٣٠ .

بتصنع، وهو محرم عند أهل الحق ... ولمثل هذا الراقص قيل : الرقص نقص، لأنه رقص مصدره الطبع». (١)

ويفرق الهجويرى بين حركات الصوفية فى حال الوجد وبين الرقص، وهو يربأ بالصوفية، وهم أفضل الناس، أن تكون حركاتهم فى وجدهم رقصا، يقول :

«الرقص قبيح شرعا وعقلا من أجهل الناس، ومحال أن يفعله أفضل الناس. ولكن حين تظهر فى القلب خفة وتتسلط خفقاته على الرأس، يقوى الوقت، فيضطرب الحال ويرتفع الترتيب والرسوم. وذلك الاضطراب الذى يظهر لا يكون رقصا ولا دبيبا بالقدم، ولا تربية بالطبع، بل هو صهر للروح. والشخص الذى يسمى هذا رقصا يبعد كثيرا عن الصواب». (٢)

وقد سخر أبو الليث السمرقندى فى كتابه «قرة العيون» من الصوفية بسبب الرقص ونسب إليهم اختلاق هذا المبدأ، فذكر أن خيال أهل التصوف سرعان ما اخترع أن فى الجنة كراسى يجلس عليها الصوفية وهى تميل بهم وتدور فتكفيهم مؤونة الرقص، وذلك بأن يبعث الله لأهل الجنة مغانى من الحور العين، وتنصب لهم المراتب والمساند، ثم تغنى الحور العين بأصوات لم يسمع أحسن منها. ويقول الله للحور العين : أسمعن عبادى الذين نزهوا أنفسهم عن مطربات الدنيا، وتلذذوا بسماع كلامى وأحاديث الرسول، فيطرب القوم ويهيمون، فتقدم لهم الملائكة كراسى

---

(١) «عوارف المعارف» ص ١٢٨ - ١٢٩ .

(٢) «كشف المحجوب» الترجمة ص ٦٦٥ .

من ذهب وتقول لهم : لا تزعجوا أعضاءكم بالرقص، فقد كفى ما تعبتم في الدنيا بالصلاة والعبادة، واجلسوا على تلك الكراسي وهي تميل بكم وتدور، فيغيبون عن وجودهم من الطرب. (١)

ولأبي علاء المعري هذان البيتان يعيب فيهما على الصوفية رقصهم، وإفراطهم في الطعام، فيقول :

أرى جيلَ التصوّفِ شرَّ جيلٍ ... فقل لهموا وأهون بالحلول

أقال الله حين عبدتموه ... كلوا أكلَ البهائم وارقُصوا لي (٢)

وممن أباحوا الرقص أبو عبد الرحمن السلمي، وقد احتج في إباحته بما روى عن بعض الصحابة والتابعين من أنهم حركوا أرجلهم فيما يشبه الرقص، فذكر أن سعيد بن المسيب مرَّ في بعض ازقة مكة فسمع الأخضر الحداء يتغنى، فضرب الأرض برجله زمانا.

وما جاء في قصة ابن حمزة لما اختصم فيها على بن أبي طالب وأخوه جعفر وزيد بن حارثة ﷺ فتشاحنوا في تربيتها فقال ﷺ لعلى : أنت مني وأنا منك، فحجل على، وقال لجعفر : أشبهت خلقي وخلقي، فحجل وراء حجل على، وقال لزيد : أنت أخونا ومولانا فحجل زيد. (٣)

وقد أجاز الغزالي أيضا الرقص، وعده وما يجرى مجراه من المباحات، واستند في ذلك إلى حديث عائشة ﷺ أنها نظرت إلى

---

(١) «الحضارة الإسلامية» ميتز جـ٢، ص١٩ .

(٢) «السابق» ص١٩ - ٢٠ .

(٣) «أخرجه أبو داود من حديث علي بإسناد حسن، وهو عند البخاري دون مخجل: انظر تخريج أحاديث «الإحياء» جـ٢، ص٢٦٧ .

الحبشة وهم يزفنون، يقول :

«الرقص سبب فى تحريك السرور والنشاط، فكل سرور مباح فيجوز تحريكه. ولو كان ذلك حراما لما نظرت عائشة ﷺ إلى الحبشة مع رسول الله ﷺ وهو يزفنون ... والزفن والحجل هو الرقص».[١]

ويرى الغزالى أن السبب فى إنكار ذوى الجد للرقص لا يرجع إلى أنه مخالف للدين، وإنما المنفور منه لأنه يُرى مقرونا باللهو، يقول : «فإن قلت : ما بال الطباع تنفر عن الرقص، ويسبق إلى الأوهام أنه باطل ولهو ومخالف للدين، فلا يراه ذو جد فى الدين إلا وينكره : فاعلم أن الجد لا يزيد على جد ورسول الله ﷺ، وقد رأي الحبشة يزفنون فى المسجد دما أنكره ... وإنما نُفرة الطباع منه لأنه يُرى غالبا مقرونا باللهو واللعب».

ويستبعد الغزالى أن يكون الرقص حراما، ولكنه يجعله مكروها لذوى المناصب لأنه لا يليق بهم، ويقول :

«ولا يليق اعتياد ذلك بمناصب الأكابر وأهل القدوة لأنه فى الأكثر يكون عن لهو ولعب، وما له صورة اللهو واللعب فى أعين الناس ينبغى أن يجتنبه المُقْتَدى به لئلا يصغر فى أعين الناس فَيُتْرَكُ الاقتداء به».[٢]

وقد نفى ابن الجوزى أن يعد الزفن والحجل رقصا، لأن الحجل نوع من المشى عند الفرح، وكذلك زفن الحبشة نوع من المشى بتشبيب يفعل عند اللقاء فى الحرب، والإنسان يضرب الأرض برجله أو يدقها بيده لشئ يسمعه ولا يسمى هذا رقصا.

---

(١) «إحياء» جـ٢، ص٢٦٧ .

(٢) «السابق» ص ٢٦٨ .

ويرى ابن الجوزى أن رقص الصوفية مذمة لا تتناسب مع وقار الشيوخ منهم، فيقول :

«وهل يزرى بالعقل والوقار ويخرج من سمت العلم والأدب أقبح من ذى لحية يرقص، فكيف إذا كان شيبة ترقص على وقاع الألحان والقضبان ؟!» . (١)

التمزيق

مما يتصل بالوجد : الزعق والتمزيق، فالصوفية عندما يغلب عليهم الوجد فى السماع، فمنهم من يزعق، ومنهم من يلقى بخرقته على القوال(٢)، ومنهم من يمزق ثوبه. وقد أنكر عليهم مخالفوهم ذلك :

سئل بن عقيل عن تواجد الصوفية وتمزيقهم الثياب فقال : خطأ وحرام، والرسول نهى عن إضاعة المال وشق الجيب. (٣)

وعلى الرغم من فساد هذا المبدأ ومجافاته للشرع إلا أن الصوفية أجازوا الزعق والتخريق لفئة من الواجدين الصادقين الذين غابوا عن أنفسهم وكان حكمها المضطر، يقول السهروردى :

قد يقع هذا لبعض الواجدين، وقد لا يبلغ الواجد هذه الرتبة من الغيبة، وقال السرى : شرط الواجد فى زعقته أن يبلغ حدا لو ضرب

---

(١) «تلبيس إبليس» ص ٢٦٠ .
(٢) القوال : المنشد الذى ينشد فى مجلس السماع .
(٣) «تلبيس إبليس» ص ٢٦٠ .

وجهه بالسيف لا يشعر فيه بوجع». (١)

ويقول الغزالى :

«ولا يبعد أن يغلب الوجد بحيث يمزق (الواجد) ثوبه وهو لا يدرى، لغلبة سكر الوجد عليه، أو يدرى ويكون كالمضطر الذى لا يقدر على ضبط نفسه، ويكون له فى الحركة والتمزيق متنفس فيضطر إليه اضطرار المريض إلى الأنين». (٢)

وقد حاول السهروردى أن يجد للتخريق أصلا فى الشريعة فذكر أن كعب بن زهير دخل على رسول الله ﷺ المسجد وأنشده أبياته التى أولها :

« بانت سعاد فقلبى اليوم متبول »

حتى انتهى إلى قوله فيها :

إن الرسولَ لسيفٌ يُسْتَضَاءُ به مُهَنَّدٌ من سيوف الله مَسْلُولُ

فقال له رسول الله ﷺ : . من أنت ؟ فقال : أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن محمداً رسول الله، أنا كعب بن زهير فرمى رسول الله ﷺ إليه بردة كانت عليه. (٣)

---

(١) «عوارف المعارف» ص ١٤٣ .

(٢) «الإحياء» جـ٢، ص٢٦٧ .

(٣) «يذكر السهروردى أنه فى زمن معاوية بعث إلى كعب بن زهير أن بعنا بردة رسول الله ﷺ بعشرة آلاف، فوجه إليه : ما كنت لأوثر بثوب رسول الله أحدا، فلما مات كعب أرسل معاوية إلى أولاده بعشرين آلفا وأخذ البردة، ويقول السهروردى إنها البردة الباقية عند الإمام الناصر لدين الله اليوم (أى على أيامه (انظر : «عوارف المعارف» ص ١٤٤) .

وممن أباحوا مبدأ التخريق حتى ولو كان الثوب سليما، الهجويرى والغزالى والسهروردى وحجتهم فى هذا أن القطع الصغيرة تستعمل فى ترقيع الثياب فيعم نفعها الجميع، كما أن الناس جميعا يقصون القماش الجديد إلى قطع ليصنعوا منه ملابسهم، يقول الهجويرى :

«اعلم أن تخريق الثياب بين هذه الطائفة أمر معتاد، وقد فعلوا هذا فى المجامع الكبرى التى كان المشايخ الكبار رضى الله عنهم حاضرين فيها، ورأيت من العلماء طائفة أنكروا ذلك وقالوا لا يجوز تمزيق الثوب السليم، وأن ذلك فساد، وهذا محال، فالفساد المراد منه الصلاح سهل. وكل الناس يقصون الثياب السليمة ويخيطونها كما هو معتاد. ولا يوجد فرق بين من يمزق الثوب إلى خمس قطع ويخيطها فى بعضها البعض، وبين من يمزقونه إلى مائة قطعة ويخيطون فى كل قطعة منها راحة قلب مؤمن وقضاء حاجة من حاجاته.» (١)

وإلى مثل هذا ذهب الغزالى فهو يقول :

«فإن قلت : فما تقول فى تمزيق الصوفية الثياب الجديدة بعد سكون الوجد والفراغ من السماع فإنهم يمزقونها قطعا صغارا ويفرقونها على القوم ويسمونها الخرقة : فاعلم أن ذلك مباح إذا قطع قطعا مربعة تصلح لترقيع الثياب والسجادات ، فإن الكرباس (٢) يمزق حتى يخاط منه القميص ولا يكون ذلك تضييعا لأنه تمزيق لغرض، وكذلك ترقيع الثياب لا يمكن إلا بالقطع الصغار، وذلك مقصود، والتفرقة على الجميع ليعم ذلك الخير مقصود مباح». (٣)

---

(١) «كشف المحجوب» الترجمة ص ٦٦٥ - ٦٦٦ .

(٢) «الكرباس» نسيج قطنى غليظ خيوطه مفتولة باليد .

(٣) «الإحياء» جـ٢ ، ص٢٦٨ .

أما السهروردى فقد دافع عن التخريق ونفى أن يعد هذا المبدأ سرفا وإضاعة للمال ، وأورد فى ذلك حكاية مؤداها أن الفقهاء والصوفية بنيسابور اجتمعوا فى دعوة فوقعت الخرقة وكان شيخ الفقهاء أبو محمد الجوينى (*) وشيخ الصوفية أبو القاسم القشيرى فقسمت الخرقة على عادتهم ، فالتفت الشيخ أبو محمد الجوينى إلى بعض الفقهاء وقال سرا : هذا سرف وإضاعة للمال . فسمع أبو القاسم القشيرى ولم تقل شيئا . حتى فرغت القسمة ، ثم استدعى الخادم وقال : انظر فى الجمع من معه سجادة خرق ائتنى بها ، فجاءه بسجادة ثم أحضر رجلا من أهل الخبرة فقال له : هذه السجادة بكم تشترى فى المزاد ؟ قال : بدينار قال : ولو كانت قطعة واحدة كم تساوى ؟ قال : نصف دينار . ثم التفت إلى الشيخ أبى محمد الجوينى وقال : هذا لا يسمى إضاعة للمال . (١)

---

(١) «عوارف المعارف» ص ١٤٦ .

(*) «الجوينى» : أبو محمد عبد الله بن يوسف بن محمد بن حيويه الجوينى نسبة إلى جوين وهى ناحية كبيرة من نواحى نيسابور.

كان إماما فى التفسير والفقه والأصول العربية والأدب : قرأ الأدب على أبيه أبى يعقوب بن يوسف بجوين ثم قدم نيسابور واشتغل بالفقه على أبى الطيب سهل بن محمد الصعلوكى ثم انتقل إلى أبى بكر القفال المروزى . واشتغل عليه بمرو ولازمه واستفاد منه وأتقن عليه المذهب والخلاف ، ولما تخرج عليه عاد إلى نيسابور سنة سبع وأربعمائة وتصدر للتدريس والفتوى ، وتخرج عليه كثير منهم ولده إمام الحرمين .

صنف التفسير الكبير المشتمل على أنواع العلوم ، وصنف فى الفقه : التبصرة والتذكرة ومختصر المختصر والفرق والجمع والسلسلة وغير ذلك سمع الحديث الكثير ومات سنة أربع وثلاثين وأربعمائة بنيسابور . («وفيات الأعيان» جـ١ ، ص٢٥٢ - ٢٥٣) .

وقد وضع الصوفية لتمزيق الخرق ، توزيعها نظاما وشروطا، ولهم في الخرقة آداب يتعاهدونها، منها أنه إذا تحرك أحدهم في السماع فوقعت منه خرقته، أو نازله وجد ورمى عمامته إلى الحادي أو القوال فالمستحسن عندهم موافقة الحاضرين له في كشف الرأس إذا كان ذلك من متقدم وشيخ، وإن كان ذلك من الشباب من حضرة الشيوخ فليس على الشيوخ موافقة الشبان. فإذا سكتوا عن السماع يرد الواجد إلى خرقته ويوافقه الحاضرون برفع العمائم ثم ردها على الرؤس في الحال.

أما الخرقة فإذا رميت للقوال أو الحادي؛ فإذا قصد إعطاءها له فتعطى له، وإن لم يقصد فهي له لأنه المحرك ومنه صدر الموجب لرمي الخرقة. وقال بعضهم هي للجمع والحادي واحد منهم لأن المحرك قول الحادي مع بركة الجمع في إحداث الوجد. (١)

وخرقة السماع على نوعين : واحدة مجروحة والأخرى صحيحة، ويشترط للثوب المجروح شيئان : إما أن يخيطه الجماعة وترده لصاحبه، وإما أن تعطيه لدرويش آخر، أو يمزق قطعة قطعة ويقسم للتبرك، يقول السهروردي :

«أما تمزيق الخرقة المجروحة التي مزقها واجد صادق عن غلبة سلبت اختياره : فنيتهم في تفرقتها وتمزيقها التبرك بالخرقة، لأن الوجد أثر من آثار فضل الحق، وتمزيق الخرقة أثر من أثار الوجد، فصارت الخرقة متأثرة بأثر رباني، من حقها أن تفدى بالنفوس وتترك على الرؤوس إكراما وإعزازاً». (٢)

(١) «عوارف المعارف» ص ١٤٤ .
(٢) «السابق» ص ١٤٥ .

وأما الخرقة الصحيحة فيرى الهجويرى أن ينظر فى مراد الدرويش الذى رمى ثوبه، فإذا كان مراده القوال فهو له، وإذا كان مراده الجماعة فهو لهم، وإذا وقع بغير مراده فمرجع ذلك لحكم الشيخ ليأمر بما يرى.(١)

وحكم المجروحة أن تفرق على الحاضرين، وحكم ما يتبعها من الخرق الصحاح أن يحكم فيها الشيخ، وإن خص بشئ منها بعض الفقراء فله ذلك، وإن خرقه خرقاً فله ذلك.

وذهب بعضهم إلى أن المجروح من الخرق يقسم على الجمع، وما كان صحيحا يعطى للقوال.

وهناك شروط بالنسبة للقوال؛ فإذا كان من القوم يجعل كواحد منهم، وإن لم يكن من القوم فما كان له قيمة يؤثر به، وما كان من خرقة الفقراء يقسم بينهم.

وقيل : إذا كان القوال أجيراً فليس له منها شئ، وإن كان متبرعا يؤثر بذلك. (٢)

---

(١) «كشف المحجوب» الترجمة ص ٦٧٧ .

(٢) «عوارف المعارف» ص ١٤٥ .

الفصل الرابع

مفهوم السماع فى التصوف

مفهوم السماع فى التصوف
(تعريفات السماع، طبقات المستمعين، أحكام السماع، آدابه)

اختلفت تعريفات الصوفية للسماع وتنوعت أقوالهم فى مفهوم هذا اللفظ وتحديد معناه، ومنهم من تكلم فى معناه من الناحية الروحية، ومنهم من رفعه إلى مرتبة العلوم اللدنية :

يقول السراج : السماع : «الإصغاء والاستماع بحضور القلب وإدراك الفهم وإزالة الوهم». (١)

ويقول الكلاباذى : السماع : «استجمام من تعب الوقت، وتنفس لأرباب الأحوال، واستحضار لذوى الأشغال». (٢)

ويقول سهل بن عبد الله : السماع : علم استأثر الله تعالى به، فلا يعلمه إلا هو .(٣)

ورأى أحدهم الخضر عليه السلام فى النوم فسأله عن السماع، فقال : «هو الصفو الزلال الذى لا يثبت عليه إلا أقدام العلماء». (٤).

وقد ربطت مجموعة من الصوفية السماع بالأسرار، فوصفه واحد منهم بأنه : «تنبيه الأسرار لما فيها من المغيبات. (٥)

---

(١) «اللمع» ص ٣٤٤ .

(٢) «التعرف» ص ١٦٠ .

(٣) «الرسالة» جـ٢، ص٦٤٩ .

(٤) «إحياء» جـ٢ ، ص٢٣٨ .

(٥) «كشف المحجوب» جـ٢ ، ص٦٥٣ .

وسئل أبو على الروذبارى (*) عن السماع، فقال : مكاشفة الأسرار إلى مشاهدة المحبوب. (١)

وقال عنه أبو يعقوب النهرجورى (*) إنه «حال يبدى الرجوع إلى الأسرار من حيث الاحتراق» .

وقال بعضهم : «السماع لطف غذاء الأرواح لأهل المعرفة لأنه وصف يدق عن سائر الأعمال، ويدرك برقة الطبع لرقته، ويدرك بصفاء السر لصفائه ولطفه عند أهله.» (٢)

* * *

وأرجعت مجموعة أخرى السماع إلى القلوب، وخلّت بينه وبين النفوس :

يقول ذو النون المصرى وقد سئل عن السماع : «وارد حق يزعج القلوب إلى الحق، فمن أصغى إليه بحق تحقق، ومن أصغى إليه بنفس تزندق». (٣)

---

(١) «الرسالة» جـ٢، ص ٦٤٩ .
(٢) «اللمع» ص ٢٤٢ .
(٣) «السابق» ، «الرسالة» جـ٢، ص٦٤٤ .
(*) «أبو على الروذبارى» : أحمد بن محمد بن شهريار . من أهل بغداد وسكن مصر وصار حافظا للحديث. توفى سنة ٣٢٢ (انظر ترجمته فى : «طبقات الصوفية» ص٣٥٤ ، «الرسالة» جـ١ ، ص١٥١ ، «كشف المحجوب» جـ١ ، ص٣٦٩ ، «طبقات الشعرانى» جـ١ ، ص٤٨) .
(*) «أبو يعقوب النهرجورى» : اسحاق بن محمد - من علماء مشايخ الصوفية . صحب الجنيد وعمرو بن عثمان المكى . أقام بالحرم سنين كثيرة وبه مات سنة ٣٣٠هـ (انظر ترجمته فى «طبقات الصوفية» ص ٣٧٨ ، «الرسالة» جـ١ ، ص١٥٦ ، طبقات الشعرانى جـ١ ، ص ١٣٠) .

ويقـول أبو على الدقـاق (*) : «السمـاع حرام على العوام لبقاء نفوسهم، مباح للزهاد لحصول مجاهداتهم، مستحب للأصحاب لحياة قلوبهم». (١) وقيل أيضا : «لا يصلح السماع إلا لمن كانت له نفس ميتة وقلب حى، فنفسه ذبحت بسيوف المجاهدة، وقلبه حى بنور الموافقة». (٢)

أما الغزالى فقد جمع بين القلوب والسرائر فى السماع وجعلها خزائن أسراره ومواطن لطائفة، يقول : «القلوب والسرائر خزائن الأسرار ومعادن الجواهر، ولا سبيل إلى استثارة خفاياها إلا بقوادح السماع، ولا منفذ إلى القوب إلا من دهليز السماع، فالسماع للقلب محك صادق ومعيار ناطق». (٣)

* * *

ورأت طائفة أخرى فى السماع عبرة وفتنة، فقد سئل الشبلى عن السماع فقال : «ظاهره فتنة وباطنه عبرة، فمن عرف الإشارة حل له استماع العبرة، وإلا فقد استدعى الفتنة وتعرض للبلية». (٤) وكـان الجنيد يقول : «السماع فتنة لمن طلبة، ترويح لمن صادفة». (٥) وله أيضا :

---

(١) «الرسالة» جـ٢، ص٦٤٤ ، ويعنى بالأصحاب : الصوفية .

(٢) «السابق» ص ٦٤٥ .

(٣) «إحياء» جـ٢، ص٢٣٧ .

(٤) «اللمع» ص ٢٤٤ ، «الرسالة» جـ٢، ص٦٤٥ .

(٥) «الرسالة» جـ٢، ص٦٤٤ .

(*) «الدقاق» : الحسن بن على : من شيوخ الصوفية الكبار فى القرن الرابع الهجرى . أستاذ أبى القاسم القشيرى وصهره، توفى فى نيسابور سنة خمس وأربعمائة، ودفن بها .

«السماع على ضربين : فطائفة سمعت الكلام فاستخرجت منه عبرة ، وطائفة سمعت النغمة فظهر من المستمع الاضطراب والحركة». (١)

ويقول أبو علي النباجي : «السماع ما آثار فكرة وأكسب عبرة، وما سواه فتنة». (٢)

طبقات المستمعين

قسم الصوفية المستمعين إلى طبقات أو ضروب، ووصفوا سماع كل طبقة، واعتمدوا فى ذلك على أقوال المتقدمين من شيوخهم، فقد قسم هؤلاء الشيوخ المستمعين إلى ثلاث طبقات، وجعلوا السماع على ثلاثة أوجه :

يقول أبو يعقوب النهرجورى : «أهل السماع على ثلاث طبقات : فطبقة منهم مُطَرَّح بحكم الوقف فى سكونه وحركته، وطبقة منهم ساكن الصفة، وطبقة منهم متخبط عند ذوقة، فهو الضعيف منهم». (٣)

ويقول واحد من الشيوخ : «أهل السماع فى السماع على ثلاثة ضروب : فضرب منهم أبناء الحقائق، وهم الذين يرجعون فى سماعهم إلى مخاطبة الحق لهم فيما يسمعون.

وضرب منهم يرجعون فيما يسمعون إلى مخاطبات أحوالهم وأوقاتهم ومقاماتهم، وهم مرتبطون بالعلم ومطالبون بالصدق فيما يشيرون إليه من ذلك .

(١ ، ٢) «التعرف» ص ١٦١ .

(٣) «اللمع» ص ٣٤٩ .

والضرب الآخر، وهم الفقراء المجردون الذين قطعوا العلائق، ولم تتلوث قلوبهم بمحبة الدنيا والاشتغال بالجمع والمنع؛ فهم يسمعون بطيبة قلوبهم، ويليق بهم السماع». (١)

ونلاحظ على التقسيم الوارد في هذين القولين أنه يبدأ بالطبقة العليا وينتهى بالطبقة الدنيا.

ويقول أبو على الدقاق : «الناس فى السماع ثلاثة : متسمع ومستمع وسامع، فالمتسمع يسمع بوقت، والمستمع يسمع بحال، والسامع يسمى بحق».

ويقول أبو عثمان الحيرى الرازى : «السماع على ثلاثة أوجه :

فوجه منه للمريدين والمبتدئين يستدعون بذلك الأحوال الشريفة ويخشى عليهم فى ذلك الفتنة والمراءاة.

والوجه الثانى للصديقين يطلبون الزيادة فى أحوالهم ويستمعون من ذلك ما يوافق أحوالهم وأوقاتهم.

والوجه الثالث لأهل الاستقامة من العارفين، فهم لا يتعرضون ولا يتأبون على الله فيما يرد على قلوبهم فى حين السماع من الحركة والسكون» . (٢)

ويقول بندار بن الحسين : «السماع على ثلاثة أوجه : فمنهم من يسمع بالطبع، ومنهم من يسمع بالحال، ومنهم من يسمع بالحق». (٣)

---

(١) «اللمع» ص ٣٥٠ ، «الرسالة» جـ٢، ص٦٤٩ .

(٢) «اللمع» ص ٣٤٩ ، «الرسالة» جـ٢، ص٦٤٧ - ٦٤٨ .

(٣) «السابق» ص٦٤٩ .

وقد شرح السراج هذا القول، فذكر أن من يسمع بطبعه : اشترك فيه الخاص والعام، فكل ذى روح يستطيب الصوت الطيب لأنه من جنس الروح.

ومن يسمع بحاله : فإنه يتأمل إذا سمع حتى يرد عليه معنى ذكر عتاب أو خطاب، أو ذكر وصل أو هجر أو قرب أو بعد، فإذا طرق سمعه من ذلك حال مما يوافق حاله، يظهر على صفاته التغيير والحركة والاضطراب، فعلى قدر طاقته يضبط، وعلى قدر قوة وارده يعجز عن الضبط.

ومن يسمع بالحق ومن الحق فإنه لا يترسم بهذه الرسوم، ويكون سماعه بالله ولله ومن الله وإلى الله .

ونلاحظ فى الأقوال الثلاثة الأخيرة أن التقسيم بدأ بالطبقة الأدنى وانتهى بالطبقة الأعلى.

ونستخلص من هذه الأقوال أن المستمعين على ثلاث طبقات :

الطبقة الدنيا :

وهم عامة الناس والمبتدئون والمريدون، والفقراء المجردون وهذه الفئة الأخيرة هم أعلى طبقتهم، وإن كانوا يعدون ضعافا بالنسبة للطبقتين الأعلى .

وأهل هذه الطبقة يسمعون بالطبع ويضطربون عند ذوق السماع، ويخشى على المريدين منهم الفتنة والمراءاة، لأن السماع يثير فيهم من المعانى الربانية مالا تطيقه طباعهم.

الطبقة الوسطى :

وهم أهل الحال من الصديقين الذين يطلبون الزيادة فى أحوالهم. وهؤلاء يسمعون بالحال ويرجعون فيما يسمعون إلى مخاطبات أحوالهم وأقوالهم ومقاماتهم. ومنهم ساكن الصفة، ومنهم من يظهر على صفاته التغير والحركة والاضطراب.

الطبقة العليا :

وهم أبناء الحقائق وأهل الإستقامة من العارفين الذين وصلوا إلى الحقائق وعبروا الأحوال. وهؤلاء يسمعون بالحق ويرجعون فى سماعهم إلى مخاطبات الحق لهم فيما يسمعون، ولا يعترضون ولا يتأبون على الله فيما يرد على قلوبهم حين السماع من الحركة والسكون. ويكون سماعهم بالله ولله ومن الله وإلى الله .

أحكام السماع

وضع الصوفية للسماع أحكاما تختلف باختلاف طبقات المستمعين. وعلى الرغم من أن معظمهم أباحوا السماع بوجه عام، إلا أنهم وضعوا لذلك حدودا؛ فقد أباحه بعضهم لطبقة من المستمعين وكرهه لطبقة أخرى، ونظرت طائفة منهم إلى الأثر الذى يحدثه فى المستمعين فأجازوه لفئة وتوقفوا فيه لفئة، ومارسته جماعة منهم وامتنعت عنه جماعة أخرى.

وإذا رجعنا إلى أقوال بعض الشيوخ فى هذا الصدد نجد قولين

للجنيد البغدادى :

الأول : «تنزل الرحمة على الفقراء فى ثلاثة مواطن : عند السماع ؛ فإنهم لا يسمعون إلا عن حق ولا يقومون إلا عن وجد . وعند مجاراة العلم ؛ فإنهم لا يتكلمون إلا فى أحوال الصديقين والأولياء . وعند أكلهم الطعام فإنهم لا يأكلون إلا عن فاقة» . (١)

والثانى : «إذا رأيت المريد يسمع السماع فأعلم أن فيه بقايا من لعب» .

ونجد قولين آخرين لأبى الحسين النورى :

الأول : «الصوفى : من سمع السماع وآثر الأسباب» . (٢)

والثانى : «إذا رأيت المريد يسمع القصائد ويميل إلى الرفاهية فلا ترج خيره» . (٣)

ونتبين من القول الأول لكل منهما أنهما يبيحان السماع وينزلانه منزلة رفيعة ؛ فقد جعله الجنيد موطنا من مواطن الرحمة للصوفية ، وجعله النورى سمة من سمات الصوفى .

أما القولان الآخران فيبدو منهما أن الجنيد والنورى كانا يبيحان السماع للكاملين من الصوفية ، وينكرانه على المريدين المبتدئين . وهذا يتفق مع ما ذكره السراج من أن السماع مكروه للمريدين لعظم ما فيه من الخطر إن استلذوا ذلك وتابعوا حظوظهم ، فعند ذلك تنحل عقودهم

---

(١) «اللمع» ص ٣٤٢ ، «الرسالة» جـ٢ ، ص٦٤٤ .
(٢) «السابق» ص ٣٤٣ ، «السابق» ص ٦٤٥ .
(٣) «تلبيس إبليس» ص ٢٤٧ .

وتنفسخ عزيمتهم ويركنوا إلى شهواتهم، ويتعرضوا للفتنة ويقعوا فى البلية. (١)

وإذا تركنا الشيوخ إلى العلماء، نجد أنهم وإن أباحوا السماع بوجه عام إلا أنهم لا يجعلون هذا القول بالإباحة على إطلاقه، فالهجويري يرى أن حكم السماع على وجوه، ولا يمكن القطع فيه بواحد منها وإنما ينظر فى تأثيره فى القلب، فإن كان حلالا فهو حلال، ون كان حراما فهو حرام يقول : «اعلم أن للسماع فى الطباع أحكاما مختلفة، كما أن الرغبات فى القلوب مختلفة، ومن الظلم أن يقطع فيه أحد بناء على حكم واحد. وجملة المستمعين فريقان : أحدهما يسمع المعنى، والآخر يسمع الصوت، وسماع الأصوات الحلوة يهيج المعانى المركبة فى النفس، فإن تكن حقا فحق، وإن تكن باطلا فباطل، والشخص الذى يكون طبعه الفساد يكون كل ما يسمعه فسادا». (٢)

ويرى السراج أن المعول فى السماع على مقاصد المستمعين فيما يسمعون، وعلى قدر مصادفات أسرارهم منه، ومن حيث أوقاتهم وما يكون الغالب على قلوبهم. (٣)

وقد أباح القشيرى أيضاً السماع إذا لم يعتقد المستمع محظورا، ولم يسمع على محظور فى الشرع، ولم ينجر فى زمام هواه، ولم ينخرط فى سلك لهوه. (٤)

---

(١) «اللمع» ص ٣٧٢ .

(٢) «كشف المحجوب» الترجمة جـ٢ ، ص٦٥٠ .

(٣) «اللمع» ص ٣٧٠ .

(٤) «الرسالة» جـ٢ ، ص٦٣٧ .

أما الغزالى، فهو وإن كان يعد السماع من جملة المباحات، من حيث أنه سماع صوت طيب موزون مفهوم، إلا أنه يرى أن لا يكون الحكم فيه مطلقا بإباحة وتحريم، بل يختلف ذلك باختلاف الأحوال والأشخاص، فحكمه حكم ما فى القلب، فقد يكون حراما محضا وقد يكون مباحا، وقد يكون مكروها، وقد يكون مستحبا .

أما الحرام : فهو لأكثر الناس من الشبان، ومن غلبت عليهم شهوة الدنيا، فلا يحرك السماع فيهم إلا ما هو غالب على قلوبهم من الصفات المذمومة.

وأما المكروه : فهو لمن ينزله على صورة المخلوقين، ولكنه يتخذه عادة له فى أكثر الأوقات على سبيل اللهو.

وأما المباح : فهو لمن لا حظ له منه إلا التلذذ بالصوت الحسن.

وأما المستحب : فهو لمن غلب عليه حب الله تعالى ولم يحرك السماع منه إلا الصفات المحمودة. (١)

وإلى مثل هذا ذهب السهروردى فهو يرى أن لا يطلق القول فى السماع بمنعه وتحريمه والإنكار على من يسمع كفعل القراء المتزهدين المبالغين فى الإنكار، ولا يفسح فيه على الإطلاق كفعل بعض المستهترين من المهملين شروطه وآدابه. (٢)

من كرهوا السماع :

هناك جماعة من الصوفية كرهوا السماع والحضور فى المواضع التى

---

(١) «إحياء» جـ٢، ص٢٦٩ .

(٢) «عوارف المعارف» ص ١٢٥ .

يقام فيها ، وكانت لبعضهم في ذلك وجهات نظر وأسباب مختلفة ؛ فطائفة منهم وجدوا روايات في تحريمه ، فتابعوا السلف الصالح فيها وقلدوهم ، مثل زجر الرسول ﷺ لشيرين جارية حسان بن ثابت عن الغناء . وضرب عمر رضي الله عنه مران الصحابي بالدرة لأنه كان يغني . وإنكار علي رضي الله عنه على معاوية أنه كان لديه جوار مغنيات ، ومنعه الحسن رضي الله عنه من رؤية المرأة الحبشية التي كانت تغني وقوله عنها إنها قرين للشيطان» .(١)

وطائفة أخرى كرهت السماع وزعمت أن من يتعرض له لا يخلو من أحد وجهين : إما قوم متلهون من أهل الدعابة والفتنة ، أو قوم وصلوا إلى الأحوال الشريفة وعانقوا المقامات الرضية وأماتوا نفوسهم بالرياضات والمجاهدات وطرحوا الدنيا وراء ظهورهم وانقطعوا إلى الله عز وجل في جميع معانيهم . فقال هذه الطائفة بما أننا لسنا من هؤلاء ولا من أولئك فلا معنى لاشتغالنا بذلك ، وتركه أولى بنا ، والاشتغال بالطاعات وأداء المفترضات واجتناب المحرمات يشغلنا عن ذلك . (٢)

وامتنعت جماعة أخرى عن السماع خوفا من الخطر على المريدين حتى لا يقعوا في البلاء والبطالة ، ولا يقلدوهم ويعودون من التوبة إلى المعصية ، يقوى الهوى فيهم ، لأنه معرض البلاء وأصل الفتنة .

وقالت طائفة : بما أن للعوام في السماع فتنة ، ويتشوش اعتقاد الناس بسماعنا وهم محجوبون عن درجتنا فيه فيأثمون بنا ، فنحن نشفق على العامة ، ونكف عن ذلك غيرة على الوقت . (٣)

(١) «كشف المحجوب» ص ١٢٥ .
(٢) «اللمع» ص ٣٧٢ .
(١) «كشف المحجوب» ص ٦٦٠ .

وطائفة أخرى كرهت السماع لقول النبى ﷺ فيما روى عنه أنه قال : «من حسن إسلام المرء تركه مالا يعنيه» (١) فقال : هذا ما لا يعنينا لأنا ما أمرنا بذلك ، وليس هو من زاد القبر ، ولا مما يطلب به النجاة فى الآخرة ، فكرهوه لهذا المعنى . (٢)

هناك أيضاً طائفة من أهل المعرفة والكمال كرهوا السماع ؛ لأن أحوالهم مستقيمة وأوقاتهم معمورة وأذكارهم صافية وأسرارهم طاهرة وقلوبهم حاضرة وهممهم مجتمعة ، ليس فيهم فضلة لطوارق سمع الظاهر من معارضة طوارق سمع الباطن فهم مع الله تعالى ببواطنهم وإن كانوا مع الخلق بظواهرهم .

وكان أبو على الروذبارى يكره السماع ويقول : ليتنا خلصنا منه رأسا برأس . (٣)

آداب السماع

للسماع آداب وشروط ، وللمستمع آداب مع نفسه ومع الجماعة والقوال . وقد أشار الصوفية إلى هذه الأمور ، وفصلوا القول فيها . ويمكن إجمالها فيما يلى :

من آداب السماع :

أن لا يفعله الصوفى ما لم يأت ، ولا يجعل منه عادة . وأن يمارسه

---

(١) «رواه الترمذى فى كتاب الزهد جـ٤ ، ص ٥٥٨» .
(٢) «اللمع» ص ٣٧٣ .
(٣) «السابق» ص ٣٤٣ .

على فترات متباعدة حتى لا يزول تعظيمه من القلب .

ومن شروط السماع :

أن يمارسه المستمع في حضور مرشد ، وأن يكون مكان السماع خاليا من العوام ، والقوال محترما ، والقلب خاليا من الأشغال ، والطبع نفورا من اللهو ، وقد ارتفع التكلف . (١)

ولا يشترط المبالغة في السماع أو دفعه عن النفس أو تجنب الحركة في حال قوة الوارد :

يقول الهجويري : ما لم تظهر قوة السماع فلا يشترط أن يبالغ فيه ، وإذا قوى فيشترط أن لا تدفعه عن نفسك . وتابع الوقت على ما يقتضي : فإذا حركك فتحرك ، وإذا سكنك فاسكن . فيجب أن تفرق بين قوة الطبع وحرقة الوجد . (٢)

ومن شروط المستمع :

أن يكون له من الرؤية ما يجعله يستطيع أن يتقبل وارد الحق وأن يوفيه حقه ، وإذا أظهر سلطانه على القلب فلا يدفعه عن نفسه بالتكلف ، وإذا قلت قوته لا يجذبه بالتكلف .

يقول الكتاني : «المستمع يجب أن يكون في سماعه غير مستروح إليه ، يهيج منه السماع وجدا أو شوقا أو غلبة أو واردا . والورد عليه يفنيه عن كل حركة وسكون . فالصادق يتقي استدعاء الوجد ويجتنب الحركة

---

(١) «كشف المحجوب» جـ٢ ، ص٦٦٧ .

(٢) «السابق» ص ٦٧٨ .

فيه ما أمكن». (١)

ويرى القشيرى أن المريد لا يسلم له الحركة فى السماع بالاختيار البتة، فإن ورد عليه وارد حركة ولم يكن فيه فضل قوة فبمقدار الغلبة يعذر، فإذا زالت الغلبة يجب عليه القعود والسكون، فإن استدام الحركة مستجلبا للوجد من غير غلبة وضرورة لم يصح سماعه.(٢)

ومن سلوك المستمع مع الغير:

أن لا يرجو مساعدة أحد فى حال الحركة، وإذا ساعده أحد لا يمنعه. ولا يتدخل فى سماع أحد، ولا يشوش وقته ولا يتصرف فى حاله، ولا يزنه بنيته.

وإذا استولى السماع على جماعة ولم يكن له منه نصيب فلا ينظر إلى سكرهم بصحوه. ويجب عليه أن يمكن لسلطان الوقت لتصل إليه بركاته.

أما عن سلوكه مع القوال:

فإذا أحسن القوال الإنشاد لا يقول له أحسنت، وإذا أساء الإنشاد وأخل الوزن وخالف الطبع لا يقول له أنشد خيرا من هذا. ولا يضمر له الخصومة، ولا ينظر إليه، ويحيله إلى الحق، ويسمع سماعا صحيحا. (٣)

ويوصى الغزالى المستمع الصادق بأن يكون مصغيا إلى ما يقول القائل، حاضر القلب، قليل الالتفات إلى الجوانب، متحرزا عن النظر إلى

---

(١) «عوارف المعارف» ص ١٤٢ .
(٢) «الرسالة» جـ٢، ص٧٤٦ - ٧٤٧ .
(٣) «كشف المحجوب» جـ٢، ص٦٦٨ .

وجوه المستمعين وما يظهر عليهم من أحوال الوجد، مشتغلا بنفسه ومراعاة قلبه ومراقبة ما يفتح الله تعالى له من رحمته فى سره .

وأن يكون متحفظا عن حركة تشوش على أصحابه قلوبهم، بل يكون ساكن الظاهر هادئ الأطراف متحفظا عن التنحنح والتثاؤب. ويجلس مطرقا رأسه كجلوسه فى فكر مستغرق قلبه، متماسكا عن التصفيق والرقص وسائر الحركات على وجه التصنع والتكلف والمراءاة، ساكنا عن النطق فى أثناء القول بكل ما عنه بد؛ فإن غلبه الوجد وحركة بغير اختيار فهو فيه معذور غير ملوم، وإن رجع إليه الاختيار فليعد إلى هدوئه وسكونه. (١)

«أحوال الصوفية فى السماع»

يختلف الأثر الذى يحدثه السماع فى المستمعين باختلاف مراتبهم ما بين مريد مبتدئ، وشيخ من الأواسط، والمتمكنين من أهل الكمال.

وقد شبهوا أصل السماع بالشمس التى تسقط على كل شئ ويكون لكل شئ ذوق ومشرب منها على قدر مرتبته، فتحرق واحدا، وتضيئ واحد، وتدلل واحدا، وتصهر واحدا. (٢)

والمريدون والمبتدئون أقل تحمل للواردات التى ترد عليهم فى السماع، لأن طبع المبتدئ لا يطيق ذلك الوارد فيحدث فيه اضطراب وحرقة. ويرجع اضطراب المبتدئ إلى أنه لم يدرك من الطريق إلا الأعمال

---

(١) «الإحياء» جـ٢، ص ٢٦٦ .

(٢) «كشف المحجوب» جـ٢، ص٦٥٤ .

الظاهرة، وليس له بعد ذوق السماع، فيكون حسه مخالفا له، ولكنه حين يتواتر ذلك فيه يسكن.

وقد حفلت كتب التصوف بالحكايات والروايات التي تروى عن أحوال الصوفية في السماع، والأقوال والأشعار التي أثار سماعها فيهم ألوانا من الوجد؛ فمنهم من كان يظهر عليه التغير والاضطراب فيصيح ويزعق، ومنهم من كان يغشى عليه فيفقد الوعي أو يفارق الحياة، ومنهم من كان يقدر على ضبط نفسه تارة ويعجز أخرى.

ومن الحكايات التي وردت عن أحوال المريدين والمبتدئين في السماع أن شابا كان يصحب الجنيد، فكان إذا سمع شيئا من الذكر يزعق، فقال له الجنيد يوما : إن فعلت ذلك مرة أخرى لم تصحبني. فكان عندما يتكلم الجنيد في شئ من العلم يتغير، ويضبط عند ذلك نفسه حتى يقطر عن كل شعرة من بدنه قطرة من الماء. وحكى بعضهم أنه صاح يوما من الأيام صيحة فانشق قلبه وتلفت نفسه. (١)

ويروى الدُّقى (٢) عن الدراج أنه سمعه يقول : «كنت أنا وابن الفوطي مارين على الدجلة بين البصرة والأُبلة، وإذا بقصرٍ حسن له منظر،

---

(١) «اللمع» ص٣٥٨ ، «الرسالة» جـ٢، ص٦٥١ - ٦٥٢ ، «الإحياء» جـ٢، ص٢٦٦ .

(٢) «الدقى» : ذكر في الرسالة : «الرقى» (انظر جـ٢، ص٦٥٣) والدقى هو : أبو بكر محمد بن داود الدينوري. كان من أقران أبي على الروذبارى، وعمر فوق مائة سنة. أقام بالشام، وصحب أبا عبد الله بن الجلاء وأبا بكر الزقاق الكبير وأبا بكر المصرى. مات بدمشق بعد الخمسين وثلاثمائة (انظر ترجمته في طبقات الصوفية ص٤٤٨، والرسالة جـ١، ص١٦٩، طبقات الشعرانى جـ١، ص٩٥، نفحات الانس ص ٢٠٠».

وعليه رجل بين يديه جارية تغنى وتقول :

كـل يـوم تتلـون غير هذا بك أجمل
فى سبيل الله ود كان منى لك يبذل

قال : وإذا بشـاب تحت المنظر بيـده ركوة وعليـه مرقعة يتسـمع ، فقال : يا جارية ، بالله ، وبحياة مولاك إلا أعدت على هذا البيت ، فأقبلت الجارية عليه وهى تقول :

كـل يـوم تتـلون غير هذا بك أجمل

وكان الشاب يقول : هذا والله تلونى مع الحق فى حالى ، وقال : فشهق شهقة ومَات ، فتأملناه فإذا هو ميت ، فقال صاحب القصر للجارية : أنت حرة لوجه الله تعالى . وخرج أهل البصرة ، وفرغوا من دفنه والصلاة عليه ، فقام صاحب القصر وقال : أليس تعرفونى ! أشهدكم أن كل شئ لى فى سبيل الله ، وكل مماليكى أحرار ثم اتزر بإزار وارتدى برداء ، وتصدق بالقصر ، ومرَّ ، فلم يرُله بعد ذلك وجه ولا سُمع له خبر » .(١)

ويذكر الهجويرى أنه رأى درويشا كان يسير فى جبال أذربيجان وهو يقول هذه الأبيات متعجلا :

والله ما طلعت شمس ولا غربت إلا وأنت مُنى قلبى ووسواسى
ولا تنفسـت محزونا ولا فرحا إلا وذكرك مقرون بأنفاسـى
ولا جلسـت إلى قـوم أحدثهـم إلا وأنت حديثى بين جـلاسى
ولا هممت بشرب الماء من عطش إلا رأيت خيالا منك فى الكاس

(١) «اللمع» ص ٣٥٨ - ٣٥٩ ، «الرسالة» جـ٢ ، ص٦٥٣ ، «كشف المحجوب» جـ٢ ، ص٦٥٧ .

وتغير فى السماع، وأسند ظهره إلى حجر، وأسلم الروح. (١)

وجاء عن أبى منصور بن عبد الله الأصبهانى أنه سمع أبا على الرودبارى يقول : «جزت بقصر فرأيت شاباً حسن الوجه مطروحا، وحوله ناس، فسألت عنه، فقالوا : إنه جاز بهذا القصر وفيه جارية تغنى :

كَبُرَت همَّةُ عبد طمعت فى أن تراكا
أو ما حسب لعين أن ترى من قد رآكا

فشهق شهقة ومات. (٢)

* * *

أما عن أحوال المشايخ وهم المتوسطون العارفون، فهؤلاء يكون سماعهم على حسب ما يقر فى قلوبهم، فيكون السماع سببا لكشف ما لم يكن مكشوفا قبله، فى حالة من الوجد يثمرها السماع. وتلك الحالة لا تخلو عن قسمين : فإنها إما أن ترجع إلى مكاشفات ومشاهدات هى من قبيل العلوم والتنبيهات، وإما أن ترجع إلى تغيرات وأحوال ليست من العلوم كالشوق والخوف والحزن والقلق والسرور والندم والقبض والبسط وهذه الأحوال يهيجها السماع ويقويها بأسباب : منها التنبيه والسماع، ومنها تغير الأحوال ومشاهدتها وإدراكها بصفاء القلب، والقلب إذا صفا تمثلت له الحقيقة فى لفظ يقرع سمعه أو هاتف ينبه سره :

من ذلك ما روى عن أبى حلمان الصوفى أنه سمع رجلا يطوف وينادى : «يا سعترا برى». (٣) فسقط وغشى عليه، فلما أفاق، سئل عن

(١) «كشف المحجوب» ص ٦٥٨ - ٦٥٩.

(٢) «الرسالة» جـ٢ ص ٦٥٩.

(٣) «السعتر» أو «الزعتر» نبات برى يباع عند العطارين.

ذلك فقال : سمعته يقول : اسْعَ ترى برًى . (١)

وما ورد عن أبى عبد الرحمن السلمى من أنه قال : دخلت على أبى عثمان المغربى، وواحدٌ يستقى الماء من البئر على بكرة، فقال لى : يا أبا عبد الرحمن، أتدرى ما تقول البكرة ؟ فقلت : لا فقال : تقول : الله .... الله . (٢)

ومما يستدل به على أن السماع يقع لهم على حسب ما يقر فى قلوبهم، وتبعا لاختلاف أحوالهم، حكاية حكيت عن عتبة الغلام أنه سمع رجلا يقول :

سبحان جبار السماء   إن المحب لفى عناء

فقال عتبة : صدقت، وقال رجل آخر : كذبت. وذكر السراج أن كليهما أصاب، أما عتبة فصدقه لوجود تعبه فى محبته، وأما الآخر فكذبه لوجود راحته وأنسه فى محبته. (٣)

ومن الحكايات التى تروى عن أحوال المشايخ فى السماع ما ورد عن أبى الحسين الدراج أنه قال : قصدت يوسف بن الحسين من بغداد للزيارة والسلام عليه، فلما دخلت الرَى سألت عن منزله، فكل من أسأل عنه يقول أيش تعمل بذلك الزنديق ؟ فضيقوا صدرى حتى عزمت على الانصراف، فبت تلك الليلة فى بعض المساجد، فلما أصبحت قلت فى نفسى : قد جبت هذا الطريق كله، لا أقل من أن أراه، فلم أزل أسأل عنه

---

(١) «اللمع» ص ٣٦٢ .

(٢) «الرسالة» ص ٦٥٥ .

(٣) «اللمع» ص ٣٦٢ ، «الإحياء» جـ٢، ص٢٥٥ .

حتى دفعت إلى مسجده ، فدخلت عليه وهو قاعد فى المحراب وبين يديه رجل وفى حجره مصحف وهو يقرأ ، وإذا شيخ بهى حسن الوجه واللحية ، فدنوت إليه وسلمت عليه فرد السلام ، وقعدت بين يديه ، فأقبل على وقال لى : من أين أنت ؟ قلت : من بغداد ، فقال : وما الذى جاء بك ؟ فقلت : قصدت الشيخ للسلام عليه ، فقال لى : لو أن فى بعض البلدان قال لك إنسان : تقيم عندنا حتى أشترى لك دارا وجارية ، كان يقعدك عن المجيئ ؟ فقلت : ما امتحنى الله بشئ من ذلك ، ولو امتحنى ما كنت أدرى كيف أكون ، ثم قال : تحسن أن تقول شيئاً ؟ فقلت : نعم ، فقال لى : هات . فابتدأت أقول :

رأيتك تبنى دائبا فى قطيعتى ولو كنت ذا حزم لهدمت ما تبنى
كأنى بك والليت أفضل قولكم ألا ليتنا كنا إذا الليت لا يُغنى

فأطبق المصحف ، ولم يزل يبكى حتى ابتلت لحيته وابتل ثوبه ، حتى رحمته مما بكى ، ثم قال لى : يا بنى تلوم أهل الرى يقولون يوسف زنديق ، من صلاة الغداة هو ذا أقرأ فى المصحف لم تقطر من عينى قطرة ، وقد قامت على القيامة بهذين البيتين ! . (١)

وقد سئل الخواص فى هذه الحال ، إذ قيل له : ما بال الإنسان يتحرك عند سماع غير القرآن ولا يجد ذلك فى سماع القرآن ؟ فقال : لأن سماع القرآن صدمة لا يمكن لأحد أن يتحرك فيه لشدة غلبته ، وسماع القول ترويح فيتحرك فيه . (٢)

---

(١) «الرسالة» جـ٢ ، ص٦٥٢ ، «الإحياء» جـ٢ ، ص٢٦٥ .
(٣) «الرسالة» جـ٢ ، ص٦٤٩ .

وجاء عن الدقى أنه قام ليلة إلى شطر من الليل وهو يتخبط ويسقط على رأسه ويقوم، والخلق يبكون، والقوالون يقولون هذا البيت :

بالله فاردد فؤاد مكتئب ليس له من حبيبه خلف [١]

وعن أبى الحسين النورى أنه حضر مجلسا فيه سماع، فسمع هذا البيت :

مازلت أنزل من ودادك منزلا تتحير الألباب عند نزوله

فقام وتواجد وهام على وجهه، فوقع فى أجمة قصب قد كسحت وبقى أصولها مثل السيوف، فأقبل يمشى عليها ويعيد البيت إلى الغداة والدم يخرج من رجليه، ثم ورمت قدماه وساقاه وعاش بعد ذلك أياما قلائل ومات . [٢]

* * *

وأما عن أهل الكمال؛ فقد وصف السراج أحوالهم فى السماع وجعلهم على ثلاث صفات :

ففريق منهم كان قوى الحال لا يغيره السماع، لأنهم لم يبق من طبائعهم ونفوسهم وبشريتهم حاسة إلا وهى مبدلة ومهذبة، لا تأخذ من النغمات حظوظها، ولا تتلذذ بالأصوات، لأن همومهم مفردة، وأسرارهم طاهرة وصفاتهم لا يعارضها كدورة الحسوس وظلمات النفوس :

ورد عن ممشاد أنه مرّ على جماعة من الصوفية كانوا متجمعين فى

---

(١) «الرسالة» جـ٢، ص٦٥٤ .

(٢) «اللمع» ص٣٦٣ ، «الإحياء» جـ٢، ص٢٥٦ .

بيت أحدهم وعندهم قوالون يقولون وهم يتواجدون، فأشرف عليهم ممشاد، فلما نظروا إليه سكنوا جميعا، فقال لهم : مالكم قد سكنتم؟ ارجعوا إلى ما كنتم فيه، فلو جمعت ملاهي الدنيا في أذني ما شغلت همي ولا شفت بعض ما بي. (١)

فهذه صفة من صفات أهل الكمال .

وفريق كان حاله قبل السماع وبعده بمعنى واحد، فيكون سماعه متصلا ووجده متصلا، وشربه دائما وعطشه دائما، وكلما ازداد شربه ازداد عطشه، وكلما ازداد عطشه ازداد شربه، فلا ينقطع أبدا، كقول الحصري : «أيش أعمل بالسماع؟ ينقطع إذا انقطع من يُسمع منه، ينبغي أن يكون سماعك متصلا غير منقطع. (٢)

وفريق ثالث كان يقدر على الضبط في مرحلة، ويظهر عليه العجز في مرحلة أخرى، وهؤلاء صنفان :

صنف كان يقوى على ضبط نفسه في بدايته فلا يتغير إذا طرقه ضرب من السماع، وضعف في أواخر أيامه :

ورد عن أبي الحسن محمد بن أحمد البصري أنه قال : سمعت أبي يقول : خدمتُ سهل بن عبد الله ستين سنة فما رأيته تغير عند شئ كان يسمعه من الذكر والقرآن أو غير ذلك، فلما كان في آخر عمره قرأ رجل بين يديه هذه الآية : «واليوم لا يؤخذ منكم فدية»، فرأيته قد ارتعد، وكاد أن يسقط، فلما رجع إلى حال صحوه سألته عن ذلك، فقال : نعم يا

---

(١) «السابق» ص٣٣٦ .

(٢) «اللمع» ص ٣٤٣ ، «الرسالة» جـ٢ ، ص٦٤٦ .

حبيبى قد ضعفنا .

وحكى ابن سالم أيضا عن أبيه أنه قال : «رأيت سهلا مرة أخرى، وكنت أصطلى بين يديه بالنار، فقرأ رجل من تلامذته سورة الفرقان، فلما بلغ إلى قوله تعالى : ﴿الملك يومئذ الحق للرحمن﴾ اضطرب وكاد أن يسقط، فسألته عن ذلك لأنه لم يكن عهدى به ذلك، فقال : قد ضعفت.[١]

وصنف كان يتأثر بالسماع فى بدايته، ثم صار يقدر على ضبط نفسه، فيبدو ساكن الجوارح، هادئ الظاهر :

قيل للجنيد : كنت تسمع هذه القصائد وتحضر مع أصحابك فى أوقات السماع، وكنت تتحرك، والآن فأنت هكذا ساكن الصفة : فقرأ عليهم هذه الآية : ﴿وترى الجبال تحسبها جامدة وهى تمر مرَّ السحاب صنع الله الذى أتقن كل شئ﴾ .[٢] فكأنه يعنى بذلك : إنكم تنظرون إلى سكون جوارحى وهدوء ظاهرى، ولا تدرون أين أنا بقلبى.[٣] وهذه أيضاً صفة من صفات أهل الكمال فى السماع .

---

(١) «السابق» ص٦٦٥ .
(٢) سورة «النمل» آية ٨٨ .
(٣) «اللمع» ص ٣٦٧ .

فهرس الكتاب الثانى

الفصل الثالث

(السماع فى المرحلة الثالثة)

الفصل الرابع

(مفهوم السماع فى التصوف)

الكتاب الثالث

السـماع فى الشعر الفارسى الصوفى

تمهيـد :

موضـوع الكتـاب الثـالـث يختص بالسـمـاع فى الشعـر الفـارسى الصـوفى . وقـد يكون من المفيـد للقـارئ العربى الذى لا صلة له باللغة الفارسية والأدب الفارسى أن يكون التمهيد لهذا الموضـوع تعريفا موجزا بالشعـر الفارسى الإسلامى، يلم به قبل الاطلاع على ظاهرة السـماع فى الشعر الفارسى الصوفى .

الشعر الفارسى الإسلامى :

المقصود بالشعر الفارسى الإسلامى : الشعر الذى نظمه الفرس فى لغتهم الفارسية الحديثة أو الدرية ، وهى اللغة التى ظهرت فى بلاد فارس كلغة قومية وأدبية فى القرن الثالث الهجرى واتخذت من الخط العربى أداة لها ، ومازالت تلك اللغة مستعملة فى إيران حتى الوقت الحاضر ، وتستعمل أيضاً كلغة أدبية فى بعض البلاد مثل أفغانستان وباكستان وأجزاء من الهند وغير ذلك .

وقـد لاحت بشـائر الشـعـر الفـارسى الدرى أو الإسلامى فى نهاية القرن الثانى الهجرى أو أوائل الثالث فكانت إرهاصا بمولد ذلك النوع من الشعر الفارسى الذى نشأ فى كنف الشعر العربى واعتمد على بحوره وأوزانه ، وسار فى الغالب على غراره .

وليس معنى هذا أن الفرس لم يكن لهم شعر قبل الإسلام ، فالشعب الفارسى كان شعباً ذا حضارة عريقة ومن الطبيعى أن يكون له شعر ونثر وألوان أخرى من ألوان الحضـارة . وقـد أثبتت الدراسـات الحديثـة التى أجراها بعض العلماء فى القرنين الآخيرين وجود نوع من النظم فى اللغة

الفارسية فى مراحلها القديمة والوسيطة قبل الإسلام، غير أن تلك الأشعار ربما ضاعت واختفت بعده، ويرجع السبب فى ذلك إلى الفتح الإسلامى لبلاد فارس فى القرن الأول الهجرى، فقد استتبع الفتح دخول كثير من الفرس فى الإسلام وإقبالهم على تعلم اللغة العربية لغة القرآن الكريم، وبالطبع أدى هذا إلى ضعف واحتجاب اللغة القومية التى كانت سائدة فى تلك البلاد قبل الفتح، ويعنى بها اللغة البهلوية .

وقد توقفت اللغة الفارسية عن أن تكون لغة رسمية وأدبية عقب الفتح الإسلامى على مدى قرنين تقريبا كانت السيادة فيها للغة العربية فى جميع المجالات السياسية والأدبية والعلمية . وخلال تلك الحقبة استطاع كثير من الموالى الفرس أن يجيدوا اللغة العربية ويبرزوا فيها، وأن يستوعبوا الأدب العربي، وأخذ ذوو المواهب منهم يمارسون مواهبهم فى نظم الشعر بالعربية ، ونذكر منهم : اسماعيل بن يسار النسائى (م١١٠هـ) ، وبشار بن برد (م١٦٧هـ) وأبا نواس (م١٩٨هـ) ، وزياد بن الأعجم (م٢٠٠هـ) .

* * *

وفى القرن الثالث الهجرى ظهر الشعر الفارسى الإسلامى ، وصادف ظهوره حركة الطموح الفارسى التى تمخض عنها استقلال الفرس عن الخلافة العباسية ومحاولتهم إحياء دولتهم الفارسية ، فاتجهوا إلى بعث لغتهم القومية واستطاعوا أن يرقوا بها من جديد إلى مرتبة اللغات الأدبية التى تصلح لأن تكون وعاء للشعر والنثر الأدبى ، فكان لهم ذلك الشعر الفارسى الذى اصطلح على تسميته بالشعر الدرى أو الشعر الفارسى الإسلامى .

والشعر الفارسى الإسلامى شعر متعدد الأنواع ، متنوع الأغراض والموضوعات ، فمنه :

«شعر القصور» ويعرف أيضاً بشعر المديح ، وكان ظهور هذا النوع مرتبطا ببداية الشعر الفارسى الإسلامى ، فقد نشأ فى بلاط الدويلات الفارسية شبه المستقلة كالطاهرين (٢٠٥ - ٢٥٩ هـ) والصفاريين (٢٥٤ - ٢٩٠هـ) ، ونما فى عهد السامانيين (٢٦١ - ٣٨٩ هـ) . وبلغ أوج نضجه فى عهود الغزنويين (٣٥١ - ٥٨٢هـ) والسلاجقة (٤٢٩ - ٥٩٠ هـ) ، وربما لقى ذلك النوع كسادا فى العصر المغولى (٦٠٣ - ٧٥٠هـ) ، إلا أنه استعاد مكانته ابتداء من العصر القاجارى (١٢١٢ - ١٣٤١هـ) .

«شعر الملاحم» : وهو الشعر الحماسى الذى يدور حول الحروب وقصص البطولة وسير الملوك والأحداث القومية والتاريخية ، ورائد هذا النوع من الشعر الفارسى الشاعر الكبير الفردوسى الطوسى (م٤١٠هـ) ناظم الملحمة الوطنية الخالدة للإيرانيين المعروفة بالشاهنامه والتى تقف فى صف الملاحم العالمية ، بل وتتفوق عليها .

«شعر الغزل» : وينقسم فى الفارسية إلى قسمين : غزل بشرى؛ المعشوق فيه إنسان من البشر ، وغزل صوفى يتغنى بالمحبة الإلهية ، وهذا النوع أروع ما نظم من الشعر الفارسى . ومن كبار شعراء الغزل بنوعيه : الحافظ الشيرازى (م٧٩١هـ) ، وجلال الدين الرومى أكبر شعراء الغزل الصوفى على امتداد تاريخ الشعر الفارسى .

«الشعر القصصى الرومانتيكى» : ومن أشهر شعرائه النظامى

الكنجوى (م٦١٤هـ) وعبد الرحمن الجامى (م٨٩٨ هـ) .

«الشعر التعليمى» : ويسميه البعض بشعر الحكمة والمواعظ ، ويعرف أيضا بالشعر الأخلاقى ، ومن الرواد الأوائل فى هذا النوع الرودكى السمرقندى (م٣٢٩هـ) ناظم «كليلة ودمنة» ، وناصر خسرو (م٤٨١ هـ) الذى اتجه بعد اعتناقه للمذهب الإسماعيلى إلى نظم الشعر التعليمى المذهبى ، وعمر الخيام (م٥٢٧هـ) صاحب الرباعيات المشهورة التى تدور رباعيته حول الحكمة والأفكار الفلسفية والاجتماعية ، وقد نالت تلك الرباعيات شهرة عريضة ونقلت إلى عشرات اللغات فى العالم .

وفى القرن السابع الهجرى عاش أكبر شعراء الشعر التعليمى الأخلاقى فى الأدب الفارسى السعدى الشيرازى (م٦٩١هـ) الملقب بشاعر الإنسانية، ومما يدل على مكانته بأن إحدى منظمات الأمم المتحدة أتخذت من بعض أشعاره شعاراً لها .

* * *

ويتميز الشعر الفارسى بكثرة فنونه، والمقصود بالفنون هنا الأنماط أو القوالب أو الضروب التى نمت فيها الأشعار الفارسية، وهذه الأنماط أو الضروب تتنوع فى الشعر الفارسى تنوعا لا نصادفه فى الشعر العربى، فالشعر العربى القديم لا نكاد نعرف من ضروبه الأصلية غير القصائد والأراجيز ، أما الضروب الأخرى فقد تأخر ظهورها، كما أن بعضها لم يظهر إلا فى العصور الحديثة بعد أن احتك العرب بالآداب الأخرى ونقلوا عنها .

وعلى العكس من ذلك نجد الشعر الفارسي؛ ففنونه كثيرة ومتنوعة، اقترن ظهور معظمها بنشأته وظل مصاحبا له حتى وقتنا هذا، من ذلك : القصيد والرباعي والمثنوى والغزل والترجيع بند والتركيب بند والمسمط والموشح، وبعض هذه الفنون أصيل لها جذور ممتدة في الآدب الفارسي القديم، وبعضها من ابتكار شعراء الفرس ولم يكن له نظير في الشعر العربي ، وهناك فنون نقلها الفرس عن العرب، وإن طوروها وأجروا عليها بعض التعديلات .

وقد راج بين المتصوفة استعمال فنين من فنون الشعر الفارسي، كانت الأشعار المنظومة فيهما تنشد ويتغنى بها في مجالس السماع، وربما صحب ذلك العزف على بعض الآلات الموسيقية، وهذان الفنان هما الرباعي والغزل اللذان كانا ومازالا من أشيع الضروب التي تصلح للإنشاد والتغني، ورائد الضرب الأول أبو سعيد بن أبي الخير، وفارس الضرب الثاني جلال الدين الرومي .

الفصل الأول

فــن الرباعــى

«الرباعـى»

«الرباعى» فن أصيل من فنون الشعر الفارسى، نظم فيه شعراء الفرس أشعارا كثيرة، ولا يكاد ديوان من دواوينهم يخلو من هذا الضرب من النظم .

والرباعى من حيث الشكل عبارة عن بيتين من الشعر يشتملان على أربعة مصاريع تجرى على وزن واحد وقافية واحدة، غير أن المصراع الثالث قد يتفق مع المصاريع الثلاثة الأخر فى القافية، وقد لا يتفق معها، فلا يشترط فى الرباعى إلا تقفية المصاريع الأول والثانى والرابع، أما المصراع الثالث فتكون تقفيته اختياريه . (١)

ويعرف الرباعى ذو المصاريع الأربعة المقفاة بالرباعى الكامل، وما لا يقفى مصراعه الثالث يعرف بالخصى (٢) أو الأعرج وفيما يلى مثال لكل من النوعين :

رباعية لأبى سعيد بن أبى الخير من النوع الكامل :

حوران بنظارهٔ نگارم صف زد
رضوان بعجب بماند وكف بركف زد
آن خال سيه بران رخ مطرف زد
ابدال زبيم چنگ در مصحف زد (٣)

---

(١) همائى : "فنون بلاغت وصناعات ادبى" ، حـ١، ١٥١ ١٥٢
(٢) "المعجم فى معايير أشعار العجم" ، ص ١١٤ .
(٣) "سخنان منظوم ابو سعيد ابو الخير" ، ص ٣٠ رقم ٢٠٥ .

والمعنى :

اصطفت الحور، لرؤية محبوبى الجميل، فى الصف
وبقى رضوان فى عجب وضرب كفا بكف
وأسدل الخال الأسود على الخد المطرف
وتشبث الأبدال بالمصحف من الخوف

رباعية للرودكى من الأعرج :

رويت دريای حسن ولعلت مرجان
زلفت عنبر ، صدف دهن ، در دندان
ابرو كشتى وچين پيشانى موج
گرداب بلا غبغب وچشمت طوفان [١]

والمعنى :

وجهك بحر الحسن وشفتاك المرجان
والعنبر ذؤابتك، والصدف فمك والدر الأسنان
حاجبك سفينة وثنايا جبينك الموج
وغبغبك دوامة بلاء وعينك الطوفان

والرباعى فى الفارسية له أوزان خاصة، تختلف عن الأوزان العربية المألوفة، تفنن الفرس فيها وجعلوها أربعة وعشرين وزنا من تفريعات بحر الهزج، واستعملوا فيها من الزحاف مالم يعرف فى الشعر العربى القديم، واشتراط تلك الأوزان ينفى ما ذهب إليه البعض من أن الرباعى قد يكون بيتين مأخوذين من مطلع قصيدة أو غزل [٢]، فلا يصح أن نطلق على

---

(١) "ميرازيف" : "أبو عبدالله رودكى" ، ص٥١٢ ، ستالين آباد ١٩٥٨ .
(٢) انظر : "تاريخ الأدب" براون جـ٢ الترجمة العربية ، ص ٤٨ .

كل بيتين مقفيين اسم الرباعى، لأن الرباعى ضرب قائم بذاته له خصائصه وأوزانه.

أسماء الرباعى :

يسمى الرباعى بأسماء فارسية أخرى مثل : ترانه، دوبيتى، چهاربيتى، چهارگانى .

وكلمة «ترانه» فى الفارسية بمعنى (نغمة، نشيد، أغنية) ، كما أنها تعنى أيضاً الندى أو الغصن.

و«دو بيتى» مكونة من «دو» العدد الفارسى (٢) مضافا إليها الكلمة العربية «بيت»، وهما معا بمعنى : «البيتين. والياء الأخيرة ياء النسبة.

أما التسميتان : «چهاربيتى» و «چهارگانى» فكلاهما تعنى الرباعى لأن كلمة «چهار» تعنى العدد الفارسى (٤) .

واسم الترانه والدوبيتى أقدم من الرباعى؛ فقد ذكر صاحب المعجم أنه عند اكتشاف وزن ذلك الضرب، صيغ فى بيتين وأطلق عليه اسم الترانه، فلما وضعوا عليه الألحان فرقوا بين الملحن وغير الملحن ، ويقول ما ترجمته :

« ويحكم أن أرباب صناعة الموسيقى وضعوا على هذا الوزن ألحانا شريفة وألفوا طرقا لطيفة ... فقد سمّى أهل العلم ملحنات هذا الوزن «ترانه» وأطلقوا على الشعر المجرد منه «دوبيتى» لأن بناءه لا يزيد على

بيتين ». (١)

وبذكر دولتشاه أنهم أسموا هذا الضرب في البداية بالدوبيتي ، وظلوا مدة يسمونه بهذا الأسم ، الى أن رأى الفضلاء أن الأنسب أن يقال لهذه المصاريع الأربعة «رباعى». (٢)

وفيما يتعلق بتسمية هذا الضرب بالرباعي ، فقد نسبها صاحب المعجم إلي المستعربة ، وأرجعها إلى أسباب تتعلق بوزن الهزج في اللغتين العربية والفارسية نناقشها عند الحديث عن الأوزان وإن كنت أرى أن هذه التسمية لها علاقة بفنون الشعر الفارسي ، وربما جاءت للتمييز بين الدوبيتي وفن آخر من الفنون وهو المثنوى الذى يعد من أقدم القوالب الشعرية وأكثرها استعمالاً في لفارسية .

وتفسير هذا أن المثنوى يقوم على بيت واحد يشترك مصراعاه في قافية واحدة ، ويختلف في هذا عن غيره من الأبيات ولما كانت وحدة المثنوى المكونة من مثاني المصاريع قد سميت بهذا الأسم بزيادة باء النسبة إلى لفظ مثنى أى (مثنى + ى) باعتبار عدد المصاريع ، فقد صحت تسمية ذلك الضرب بالمثنوى .

ونظرا لأن الحاجة كانت تدعو إلى التفرقة بين الدوبيتي الذى تتكون وحدته من مثاني الأبيات ، والمثنوى التي تتكون وحدته من مثاني المصاريع ، وكان الدوبيتي رباعياً باعتبار عدد المصاريع ، فقد زيد إلي لفظ رباع ياء النسبة أيضاً أى (رباع+ى) وسمي بالرباعي قياسا على المثنوى

---

(١) "المعجم" ، ص ١٠٨ .

(٢) "تذكرة الشعراء" ، ص ٣٠ ، ٣١ .

من الناحية اللغوية ، وتمييزاً له عن المثنوى من الناحية الفنية .

ولا شك أن المتتبع لهذا النمط الشعرى منذ نشأته يلاحظ تواتر اسمى الدوبيتى والرباعى فى الفارسية ، وشيوع أحدهما فى فترة ، وغلبة الثانى فى فترة أخرى ،كما يلاحظ أيضاً دلالة أحدهما على الأخر فى بعض الأحيان ، وإن كان النقاد فى العصر الحديث قد فرقوا بين الاسمين بقرينة الوزن وجعلوا لكل منهما أوزانا خاصة .

واسم الرباعى هو الذى يغلب حالياً على هذا النمط الشعرى ، ويستعمل فى معظم اللغات التى نقل اليها الرباعى كما أنه الاسم الذى يطلق على هذا الضرب فى الاقسام الخاصة به من دواوين شعراء الفرس .

جذور الدوبيتى والرباعى فى الفارسية :

أشرنا فى تعريفنا للشعر الفارسى الإسلامى إلي أن بداية ذلك الشعر التى ترتبط بالقرن الثالث الهجرى لا تنفى أن يكون للفرس فى لغتهم قبل الإسلام شعر يتغنون به ، وهو أمر طبيعى لقوم ازدهرت عندهم الموسيقى وبلغت ذلك الحد من الرقى والكمال الذى اطلعنا على مظاهره فى الكتاب الأول . ومما لا شك فيه أن تكون الموسيقى والغناء على كلام موزون وشعر له جرسه ومسيقاه اللفظية .

وقد أثرت عن اللغة الفارسية القديمة والوسيطة مقطوعات ومنظومات لها نظام خاص فى تهجئاتها (١) ومما لا شك فيه أن إيقاعات

---

(١) "المقصود بالتهجيئات : أجزاء الوزن التى تقابل فى العروض العربى التفعيلات" .

تلك المنظومات تشكل الأوزان التى كانوا ينظمون فيها أشعارهم ، وظل ذلك الشعر بأوزانه وإيقاعاته عند الفرس بعد الفتح الإسلامى لبلادهم ، وبخاصة عند أولئك الذين لم يسلموا منهم لأنه من غير الطبيعى أن يتوقف الناس عن لغتهم وأهازيجهم وأشعارهم بمجرد دخول الفاتحين بلادهم .

ومن الدلائل التى تشير إلى أن الفرس لم ينقطعوا بعد الإسلام عن ترديد أشعارهم وأغانيهم القديمة تلك الأغانى التى كان يرددها البناءون الفرس الذين جلبهم عبد الله الزبير (م٧٤هـ) إلى مكة لترميم الكعبة ، وأيضاً الأغانى التى كان يغنيها نشيط الفارسى (م٨٠هـ) [١] وأمثاله ، وكان لها أثرها على رواد الغناء العربى الأوائل .

وقد أكد همائى الصلة بين تلك الأغانى الفارسية التى استمرت بعد الإسلام وبين الشعر الفارسى القديم ، حيث يقول ما ترجمته : «يجب ألا ننسى هذه الحقيقة وهى أن الأغانى والترانة هات البهلوية التى كانت موجودة حتى القرن الثالث الهجرى كانت على غرار أشعار الإيرانيين قبل الإسلام ، أى الأشعار ذات التهجيئات والأناشيد والزمزمات التى كانت تنشد مع النغمات الموسيقية . [٢]

أما عن نظام وشكل تلك الأشعار والزمزمات ، فقد كان منه ما هو فى صورة عبارات موزونة ، وما هو على شكل مصاريع تختلف فى الطول والقصر ويبدو مما ورد من إشارات فى بعض الكتب العربية والفارسية أنه

---

(١) راجع الكتاب الأول ، ص١٢١ ؟

(٢) "تاريخ ادبيات" ، حـ٢ ، ص ٢٩٦ .

كان منه أيضاً ما هو على هيئة البيتين ، فقد ذكر المسعودى فى أخبار أبى نواس (م ١٩٨ هـ) قوله : « كنت أتوهم أن حماد عجرد [١] إنما رمى بالزندقة لمجونه فى شعره ، حتى حبست فى حبس الزنادقة ، فإذا عجرد إمام من أئمتهم ، وإذا له شعر مزواج بيتين بيتين يقرأون به فى صلواتهم » . [٢]

كما أشار صاحب المعجم إلى نوع من الأشعار البهلوية التى استمر نظمها بعد الإسلام يعرف بالفهلويات [٣] وفيما يلى مثال لذلك النوع يتضح منه مدى التوافق الشكلى بينه وبين الرباعى الخصى الذى تقفى مصاريعه الثالثة : الأول والثانى والرابع :

١ ج ته وذكردن ووذن بردن اج من

وج ته خوناه دادن خوردن اج من

ور ينالم ته وانالم مكر كوش

كج ته شمشير خوش بى كردن اج من [٤]

والمعنى :

منك الفعل ، والاحتمال منى

ومنك إسفاء الدمع الدامى، والتجرع منى

---

(١) "حماد عجرد" أبو عمرو بن بحر بن يوسف السدائى، المولي الكوفى، توفى قبل ١٦١هـ".

(٢) "مروج الذهب" حـ٢ ، ص ؟

(٣) "المعجم" ، ص١٦٦ .

(٤) أعيد كتابة هذا النموذج ليتضح معناه :

از تو باز كردن وباز بردن ازمن   وز تو خونابه دادن خوردن از من

اگر بنالم تو باز نالم مگر گوش   كه از توشمشير خرش بى گردن از من

إذا شكوت فعساك تصغى إلى شكواى
فمنك يحلو السيف ، والرقبة منى

ونخلص من هاتين الإشارتين إلى أن ذلك النمط الشعرى المكون من بيتين أو أربعة مصاريع كان معروفاً عند الفرس فى زمزماتهم الدينية وأشعارهم البهلوية قبل الإسلام ، فلا غرو أن نظموا على غراره وكان لهم ما سمى بالدوبيتى أو الرباعى فى شعرهم الفارسى الإسلامى .

وإذا ما تاجوزنا الشكل إلى الأوزان ورجعنا إلى القرن الثالث الهجرى الذى شهد طلائع الشعر الفارسى الدرى أو الإسلامى نجد أن ذلك الشعر بدأ معتمدا على العروض العربي ، فكانت البحور والأوزان العربية الأساس الذى بنى عليه الفرس شعرهم ، وهو أمر ثابت فى جميع الكتب المعنية بالشعر وعروضه . وكان الشعراء فى ذلك الوقت من أصحاب اللسانين الذين يجيدون اللغتين العربية والفارسية فكان استيعابهم للعروض العربى أمراً طبيعياً .

ولما كان لكل لغة خصائصها التى تنفرد بها ، فقد كانت هناك أوزان عربية لا تتواءم تماما مع اللغة الفارسية ، وربما احتاج الأمر إلى إجراء بعض التعديلات أو استحداث أوزان أكثر ملائمة ، يقول همائى ما ترجمته : «ابتداء من القرن الثالث فما بعد قلد الفرس العروض العربى فى أشعارهم ولكن نظرا لأن الخصوصيات المميزة التى لأصل اللغة الفارسية فى مقابل اللغة العربية ، والتى لا يمكن أن يتوافقا فيها معا ، لم تدخل كل بحور العرب وأصولها وزحافاتها فى الأشعار الفارسية» . (١)

(١) "تاريخ ادبيات" حـ٢ ، ص٣٠٢ .

ولزيادة الإيضاح يقول همائى إن الفرس لم ينظموا شعرا فى البحور الخمسة : الطويل والمديد والبسيط والوافر والكامل كما فى عروض العرب، وما صاغوه فى هذه الأوزان بتكلف كان فقط لإظهار المهارة، وليس له سلاسة وعذوبة الأشعار العربية، بل الفارسية. أما البحور المشتركة كالرمل والهزج والمضارع والرجز فغالبا ما تصرفوا فيها تصرفات تناسب طباعهم، واشتقوا من زحافاتها أوزانا خاصة باللغة الفارسية، مثلما فعلوا فى بحر الهزج والرمل اللذين هما فى العربية مسدسان فجعلوهما مثمنين. (١)

أوزان الفهلويات والدوبيتى والرباعى

أولاً : أوزان الفهلويات :

إذا بدأنا بالفهلويات باعتبارها أقدم الأنواع الثلاثة، ونظرنا إليها على أنها من نماذج الأشعار البهلوية، فمعنى هذا أنها كانت على غرار أشعار العصر الساسانى ذات التهجيئات، فلما نظم الفرس شعرهم الفارسى الإسلامى باللغة الدرية معتمدين على العروض العربى، استخدموا أيضا القواعد والمقاييس العروضية العربية فى استحداث بحور جديدة تتفق ولغتهم وصاغوا فيها أشعاراً على نمط أشعارهم القديمة. وشيئاً فشيئاً تبدل الشعر المهجأ بالشعر العروضى، يقول همائى : «ابتداء من القرن الثالث الهجرى حين بدأ الشعر العروضى باللغة الدرية يختلط بالشعر العربى، صارت الأشعار البهلوية أيضا على الصورة الجديدة

---

(١) "تاريخ ادبيات"، جـ٢، ص ٣٠٣ .

تدريجياً ، وأصبحت فى الأغلب تابعة لعروض الأشعار الدرية ومشابهة لها . (١)

ومن البحور التى استحدثها الفرس بحر المشاكل (٢) الذى يعدونه أكثر البحور ملاءمة للأشعار البهلوية . وقد صاغوا على محذوفه (فاع لاتن مفاعيلن فعولن) فهلويات مثل :

ار كرى مون (به) خوارى اج كه ترسى
فاع لاتن مفاعيلن فعولن

وركشى مون (به زارى) اج كه ترسى
فاع لاتن مفاعيلن فعولـن

ازينيـمه دلى نترسم از كيـج
فاع لاتن مفاعيلن فعولـن

اى كهان دل ته دارى از كه ترسى (٣)
فاع لاتن مفاعيلن فعولن

---

(١) السابق ، ص ٣٠١ .

(٢) "يسمونه أيضا : البحر الأخير . ويقول شمس قيس إن بعض المتكلفين صاغوا فيه أشعارا عربية ، والأشعار الفهلوية فيه أكثر من الدرية . والبحر المشاكل منه المسدس، ومنه المثمن الذى قالوا فيه أيضاً أشعاراً ولكنها جاءت ثقيلة (انظر : المعجم، ص١٦٥)

(٣) وردت هكذا فى المعجم ، ويبدو أن بها أخطاء فى الألفاظ والتقطيع ؛ فبالإضافة إلى التصويبات التي بين الأقواس ، نلاحظ فى المصراع الثالث أن (ازينيمه) وردت بها (از) على هذه الصورة ، بينما جاءت فى المصاريع الأربعة (اج) ، و(كيج) يبدو أن الصواب (ايج) بمعنى (هيچ) . والأصوب فى المصراع الثالث ، والأقرب إلى الوزن والمعنى أن يكون على هذا النحو : « موبنيمنه دلى نترسم اج ايچ ، وهو مايتوافق مع إحدى الفهلويات المنسوبة إلى بابا طاهر الهمدانى» .

والمعنى :

إذا عاملتنى باحتقار، فممن تخشى ؟
وإذا قتلتنى بذلة ، فممن تخشى ؟
اننى بنصف القلب الذى لى لا أخشى أحدا
وأنت ياذا القلب العالى ممن تخشى ؟

كما نظموا الفهلويات أيضاً فى وزن الهزج المسدس المحذوف : (مفاعيلن مفاعيلن فعولن) . ونظرا للتقارب الشديد بين هذين الوزنين، والتقائهما فى معظم الأجزاء، فقد أخطأ البعض وخلطوا بينهما فى الفهلويات ونظموا مصراعا على وزن الهزج (مفاعيلن مفاعيلن فعولن) ، ومصراعا على وزن المشاكل (فاع لاتن مفاعيلن فعولن) . (١)

ويبدو أن نظم الفهلويات ظل مستمرا فى الشعر الفارسى الإسلامى، فقد أشار صاحب المعجم إلى شغف أهل زمانه بإنشاء وإنشاد الأشعار البهلوية، وولعهم بالإصغاء إلى ملحناتها (٢)، مما يدل على رواج الفهلويات فى عصره، أى فى القرن السابع الهجرى، بل إن همائى يذهب إلى نظم الفهلويات لم ينقطع حتى العصر الحاضر . (٣)

ثانياً : أوزان الدوبيتى والرباعى :

هناك قصة وردت فى بعض الكتب الفارسية المتقدمة، وتناقلتها الكتب الأخرى، عن اكتشاف وزن الدوبيتى أو الرباعى، وملخص تلك

(١) انظر : "المعجم"، ص ٩٨ .
(٢) السابق ، ص ١٦٦ .
(٣) راجع "تاريخ ادبيات " حـ٢ ،ص ٢٩٨- ٣٠١ .

القصة، كما جاء في المعجم، أن شاعرا من المتقدمين، يظنه صاحب المعجم الشاعر الرودكي (م٣٢٩هـ)، كان يتنزه في يوم عيد ببعض متنزهات مدينة غزنين، فرأي جماعة من الصبية يلعبون ضربا من اللعب بالجوز، وكان بينهم غلام غض، فيما بين العاشرة والخامسة عشرة، ألقى بجوزته فوقعت خارج الحفرة، غير أنها تقهقرت متدحرجة إليها ثانية، فصاح الغلام قائلاً : «غلتان غلتان همى رود تابن كو» أى : تذهب متدحرجة متدحرجة حتى قاع الحفرة. وبدا للشاعر من هذه الكلمات وزن مقبول، راجعه على قوانين العروض وأخرجه من بحر الهزج. ولحسن وقع ذلك الوزن لدى الشاعر، نظم عليه، واقتصر فى نظم كل قطعة على بيتين : بيت مصرع، وبيت مقفى. ولما كان المنشد والبادئ بهذا الوزن صبيا متناسقاً وغلاماً غضّاً فقد أسماه «ترانه».

ويقول شمس قيس إنه وفقا لما جرت به العادة من أن كل ما ينشئونه من ذلك الجنس من الأبيات العربية يسمونه قولا، وما يكون على شكل المقطعات الفارسية يسمونه غزلا؛ فقد سمى أهل العلم مُلَحّنات هذا الوزن «ترانه»، وأطلقوا على الشعر المجرد منه «دوبيتى».(١)

ويبدو أن لاسم الرباعى علاقة ببحر الهزج فى اللغتين الفارسية والعربية، فمن المعروف أن بحر الهزج فى العروض العربى، وإن كان مسدس الأصل، إلا أنه مجزوء وجوبا فيصير مربع الأجزاء، بمعنى أن البيت يتكون من أربع تفعيلات، هى تكرار (مفاعيلن)، أما بحر الهزج فى العروض الفارسى فيجوز أن يكون منه المثمن أيضا، الذى يتكون البيت فيه من ثماني تفعيلات.

---

(١) "المعجم"، ص١٠٥ ومابعدها.

ولما كانت كل وحدة من الوحدات الأربع التى تتكون منها الرباعية تشتمل على أربع تفعيلات، فقد عدوها - قياسا على الهزج فى العربية - بيتا لا مصراعا، وأطلقوا على الوحدات الأربع اسم الرباعى. وبالمقياس على الهزج فى الفارسية، فإنه يمكن اعتبار كل وحدة مصراعا وتسمية المصاريع الأربعة بالدوبيتى، وفى هذا يقول شمس قيس : «ويسميه المستعربة بالرباعى لأن بحر الهزج فى أشعار العرب مربع الأجزاء، فكل بيت من هذا الوزن - أى الهزج المثمن فى الفارسية - يكوّن بيتين من الشعر العربى» . [1]

أما عن أوزان الدوبيتى أو الرباعى، فقد أوردها شمس قيس فى معجمه، وفصلها فى أربعة وعشرين وزنا، ونقل عن الإمام الحسن القطان رسما بيانيا لتلك الأوزان، فى شجرتين : أولاهما شجرة الأخرب [2]، وتشتمل على اثنى عشر وزنا تبدأ بـ (مفعولُ)، والثانية شجرة

---

(١) "المعجم"، ص١٠٧-١٠٨ .

(٢) "فيما يلى أوزان الأضرب الاثنى عشر مرتبة على نحو ماورد بالرسم المبين فى المعجم، ومقسمة إلى ثلاث مجموعات يبدو منها تبادل القوافى الأربع فى كل مجموعة ، وأسماء الزحافات بين الأقواس :

١- مفعول　مفاعلن　مفاعيلن　فاع　(أزلّ)
٢- مفعول　مفاعلن　مفاعيلن　فع　(ابتر)
٣ مفعول　مفاعلن　مفاعيل　فعول (اهتم)
٤- مفعول　مفاعلن　مفاعيل　فعل　(مجبوب)

٥ مفعول　مفاعيلن　مفعول　فعل　(اهتم)
٦- مفعول　مفاعيلن　مفعولن　فاع　(أزل)
٧- مفعول　مفاعيلن　مفعولن　فع　(ابتر)
٨- مفعول　مفاعيلن　مفعول　فعل　(مجبوب)

الأخرم[١] وتشتمل على اثنى عشر وزنا أخرى تبدأ بـ (مفعولن) .

كما بيّن أجزاء كل وزن ونوع قافيته ، وذكر أن جميع أوزان الشجرتين تشترك فى أربع قوافى هى : فاع ، فع ، فعل ، فعول . وأشار إلى الزحافات المستعملة حيث يقول ما ترجمته : «اعلم أن ابتداء مصاريع الدوبيتى إما (مفعول) الذى يسمونه الأخرب ، أو (مفعولن) الذى

٩- مفعول مفاعيل مفاعيلن فاع (ازل)
١٠- مفعول مفاعيل مفاعيلن فع (ابتر)
١١- مفعول مفاعيل مفاعيل فعول (اهتم)
١٢- مفعول مفاعيل مفاعيل فعل (مجبوب)
(انظر : "المعجم: ص ١٠٨ ، والرسم المبين ، ص١١٠)

(١) أوزان شجرة الأخرم :

١- مفعولن فاعلن مفاعيلن فاع (أزلّ)
٢- مفعولن فاعلن مفاعيلن فع (أبتر)
٣ مفعولن فاعلن مفاعيل فعل (مجبوب)
٤- مفعولن فاعلن مفاعيل فعول (أهتم)

٥- مفعولن مفعولن مفعول فعل (مجبوب)
٦- مفعولن مفعولن مفعولن فاع (أزل)
٧- مفعولن مفعولن مفعولن فع (أبتر)
٨- مفعولن مفعولن مفعول فعل (أهتم)

٩ مفعولن مفعول مفاعيلن فع (أبتر)
١٠- مفعولن مفعول مفاعيلن فاع (أزل)
١١ مفعولن مفعول مفاعيل فعول (أهتم)
١٢- مفعولن مفعول مفاعيل فعل (مجبوب)
(انظر : "المعجم" ، ص ١٠٨ ، والرسم المبين ص١١١)

يقولون له الأخـرم .... والأزاحيف الخاصة التى تتعلق بهذا الوزن أربع، هى : الهتم والزلل والجبّ والبتر . وعلى هذين الصدرين والقوافى الأربع تصير أوزان الدوبيتى أربعة وعشرين نوعا، اثنا عشر منها على الصدر الأخرب، واثنا عشر على الصدر الأخرم». (١)

وأخف أوزان شجرة الأخرب : وزن الهزج المثمن الأخرب المقبوض الأبتر : (مفعول مفاعلن مفاعيلن فع) (٢) . وأثقل أوزانها : وزن الهزج المثمن الأخرب المخنّق الأبتر : (مفعول مفاعيلن مفعولن فع) .(٣)

وأول أوزان شجرة الأخرم : وزن الهزج المثمن الأشتر المكفوف المجبوب : (فعولن فاعلن مفاعيل فعل) (٤)، وهو الوزن الذى قيست عليه العبارة : «غلتان غلتان همى رود تابن كو» فى قصة اكتشاف وزن الدوبيتى. وأثقل أوزان الأخرم : وزن الهزج المثمن الأخرم المخنوق المُخنّق الأبتر : (مفعولن مفعولن مفعولن فع) . (٥)

ويرى صاحب المعجم أن أوزان الأخرب ألطف من أوزان الأخرم، لأن أوتار الأخرب أكثر تناسقا .

على أن أشهر أوزان الشجرتين هو وزن الهزج المثمن الأخرب المكفوف الأزل (مفعول مفاعيل مفاعيلن فاع) (٦) الذى يعدونه الوزن

---

(١) "المعجم" ، ص ١٠٨ .

(٢) الوزن رقم ٢ فى أوزان الأخرب .

(٣) الوزن رقم ٧ فى أوزان الأخرب .

(٤) الوزن رقم ٣ فى أوزان الأخرم .

(٥) الوزن رقم ٧ فى أوزان الأخرم .

(٦) الوزن رقم ٩ فى أوزان الأخرب.

الأساسى الذى تبنى عليه الرباعيات، ووضعوا له مقياسا عبارة «لا حول ولا قوة إلا بالله». (١)

بين الدوبيتى والرباعى :

بالرغم مما نصت عليه الكتب الفارسية المتقدمة من أن الأوزان الأربعة والعشرين - التى اطلعنا عليها - هى أوزان الدوبيتى أو الرباعى؛ إلا أن بعض النقاد فى العصر الحديث - كما تدل عليه أقوالهم - يفرقون بين النوعين فى الوزن ، ويجعلون لكل منهما أوزانا خاصة، فهذا همائى يقول ما ترجمته : «كلمة الدوبيتى علاوة على أنها أستعملت للرباعى، قد أصطلح عليها أيضا فى معنى آخر، وهذا المعنى عبارة عن البيتين اللذين يتفقان مع الرباعى فى التقفية ولكنهما يختلفان عنه فى الوزن». (٢)

ويحدد همائى أوزان الرباعى بالأوزان الأربعة والعشرين المتفرعة من الهزج المثمن، وأوزان الدوبيتى بالأوزان المتفرعة من الهزج المسدس فيقول : «وبعض الأدباء يفرقون بين الرباعى والدوبيتى ويقولون بأنه كلما كانت المصاريع الأربعة على واحد من الأوزان المخصوصة (الأربعة والعشرين من فروع الهزج) مثل «لا حول ولا قوة إلا بالله» تسمى

(١) "يلاحظ أنه عند نطق اللام المشددة فى لفظ الجلالة بالمد بالألف كما تقضى بذلك العربية الفصحى : (بالله - بللاه) تكون قافية هذا الوزن (فاع) من الأذل ، أما إذا نطقت دون مد بالألف كما فى العامية : أى (بلله) تكون القافية (فع) من الأبتر."

(٢) "فنون بلاغت" حـ١ ، ١٥٤ .

(رباعى) ، وإذا لم تكن على هذه الأوزان يقال لها (دوبيتى) » . (١)

ويقول أيضاً : « كلمة دوبيتى لفظ مطلق عام يشمل ، من وجهة الاستعمال ، الرباعى أيضاً . وتصادف أن أوزان الدوبيتات هى فى الأغلب من فروع بحر الهزج المسدس » . (٢)

وإذا تركنا همائي إلى خانلرى نجد أنه يجعل الأوزان الأربعة والعشرين بحرا منفصلا يسميه : بحر الترانه ، ويقول تحت هذا العنوان ، ما ترجمته : « عرف العروضيون هذا البحر على أنه من مزاحفات بحر الهزج ، وذكروا أصله على النحو التالى : مفعول مفاعلن مفاعيلن فع . (٣)

ويشير خانلرى إلى أن ما يسميه بحر الترانه هو الذى يشكل أوزان الرباعى ، فيقول : « وطبقا لشجرتى الأخرب والأخرم فإنه يمكن أن يخرج وزن الرباعى ، الذى يسمى هنا ببحر الترانه ، فى أربع وعشرين صورة » . (٤)

وننتهى من هذا إلى أن ما يسمونه الآن بالرباعى أو الترانه هو ما نظم فى وزن من أوزان الهزج المثمن الأربعة والعشرين ، وما يطلقون عليه الدوبيتى هو المنظوم فى وزن الهزج المسدس ، كما فى هذين المثالين :

---

(١) "تاريخ ادبيات" حـ١ ، ص٧٦ .
(٢) "فنون بلاغت" حـ١ ، ص ١٥٤ ، حـ١ .
(٣) "أوزان الشعر الفارسي" الترجمة العربية ، ص٢٠٢ .
(٤) السابق ، ص٢٧٦ .

الأول : رباعية للخيام على وزن الهزج المثمن : [١]

اين چرخ جفا پيشه عالى بنياد	هرگز گره كار كسى را نگشاد
هرجا كه دلى ديد كه داغى دارد	داغ دگرى برسر آن داغ بنهاد

والمعنى :

هذا الفلك الجافى العالى البناء
لم يحل قط عقدة أحد من الأحياء
فحيثما رأي قلبا به كيّ
وضع كيّا آخر على ذلك الاكتواء

والثانى : دوبيتى لبابا طاهر على وزن الهزج المسدس : [٢]

زدست ديده ودل هر دو فرياد	كه هرچه ديده بيند دل كندياد
بسازم خنجرى نيشش ز پولاد	زنم بر ديده تا دل : گردد آزاد

والمعنى :

الغياث من فعل العين والقلب
فكل ما تراه العين يذكره القلب
سأصنع خنجرا ذبابه من فولاذ
وأضربه فى العين ليتحرر القلب

---

(١) وزن الهزج المثمن الأخرب المكفوف الأزل :
(مفعول مفاعيل مفاعيلن فاع)
(٢) وزن الهزج المسدس المحذف :
(مفاعيلن مفاعيلن مفعولن)

ما بين الدوبيتى والفهلويات :

إذا كان النقاد قد فرقوا بين الدوبيتى والرباعى فى الوزن – كما رأينا – إلا أنهم جمعوا بين الدوبيتى والفهلويات وأرجعوهما معا إلى وزن الهزج المسدس .

وطبقا لما ورد فى المعجم، فإن من الفهلويات ما يصاغ فى بحر المشاكل، وما ينظم فى بحر الهزج، غير أن شمس قيس يرى أن أجمل الفهلويات، والتى تسمى ملحناتها «اورامنان» (١) ما جاء فى وزن الهزج المسدس المحذوف، وهو نفس الوزن الذى تصاغ فيه معظم الدوبيتات، مثل دوبيتات بابا طاهر الهمدانى أشهر شعراء الدوبيتى فى الفارسية. (٢)

وهناك أيضا من يجمعون بين الدوبيتى والفهلويات فى التسمية، ويطلقون على الدوبيتات المنظومة باللغات واللهجات الفارسية المحلية اسم الفهلويات . كما هو الحال مع دوبيتات بابا طاهر المنظومة باللهجة اللورية .

وفيما يلى مثالان من ديوان بابا طاهر يشتركان معا فى وزن الهزج المسدس المحزوف (مفاعيلن مفاعيلن فعولن) ويطلقون على أحدهما اسم «دوبيتى» ، ويقول فيه :

---

(١) انظر "المعجم" ص٩٧ . جاء فى "برهان قاطع" أن الأورامن نوع من القراءة الخاصة بالفرس، وشعره باللغة البهلوية، بينما ذكر همائى أن الأورامنان من الألحان الموسيقية التى كانت للفرس (تاريخ ادبيات ، حـ١ ، ٢٠٦) .

(٢) "بابا طاهر العريان الهمدانى" المتوفى فى منتصف القرن الخامس الهجرى . له ديوان يضم مايقرب من الثلاثمائة دوبيتى ، يجرى معظمه على وزن الهزج المسدس المحذوف .

عزيـزا كاسهٔ چـشمم سرايت   ميان هر دوچشمم خاك پايت
ازان ترسم كه غافل پا نهى باز   نشيند خار مژگانم بپايت [١]

والمعنى :

يا عـزيزى ! مـحـجـر عـينى دارك
وبـين عــينـى تـراب أقــدامـك
لذا أخـشى أن تضـع قـدمك غـافـلا
فـينغـرز شـوك أهدابى فى أقـدامك

ويعدون الثانى من الفهلويات وهو :

كشيمون ار بزارى از كه ترسى   برونـى ار بخوارى از كه ترسى
باين نيمه دل از كس مو نترسم   دو عالم دل ته دارى ازكه ترسى [٢]

والمعنى

إذا قـتلتنى بقـسـوة ، ممن تخـاف ؟
وإذا طردتنى فى مهانة ، فـممن تخاف ؟
إننى بهـذا النصف قلب لا أخـاف
وأنت يا من قلبك عالَمان ، ممن تخاف ؟

انتشار الرباعى فى الشعر الفارسى :

إذا اعتمدنا على قصة المعجم عن اكتشاف وزن الدوبيتى أو الرباعى وبداية هذا الضرب فى الشعر الفارسى الإسلامى ، فمعنى هذا أن استعمال

---

(١) "ديوان بابا طاهر" ، ص٤٣ رقم ٥ .
(٢) "ديوان بابا طاهر" ، ص٣ رقم ٤ .

هذا القالب الشعرى بشكله ووزنه بدأ فى حياة الرودكى المتوفى سنة ٣٢٩ هـ.

ومن المعروف أن الرودكى مات شيخا، فقد أشار فيما بقى من أشعاره إلى وهن الشيخوخة ووطأتها على نفسه، وآثارها التى تركتها على أخريات أيامه. وبالرغم من عدم معرفتنا لتاريخ ميلاده على وجه التحديد، إلا أنه من المرجح أنه ولد فى منتصف القرن الثالث الهجرى.(١)

واستغرقت حياته النصف الثانى من القرن الثالث والسنوات التسع والعشرين الأولى من القرن الرابع الهجرى . فإذا ما أضفنا إلى هذا ما عرف عن الرودكى من أنه أنشد العشر صبيا ، وبرع فيه شابا أمكننا أن نفترض أنه اهتدى إلى وزن الرباعى من أواسط حياته ، أى فى الربع الأخير من القرن الثالث الهجرى ، أو على الأقل فى أواخر ذلك القرن .

وقد ظل هذا الضرب منذ اكتشافه ميدانا تجول فيه ألسنة شعراء الفرس وأقلامهم ويخوضه كبيرهم وصغيرهم ، ولا يكاد يخلو منه آثارهم، حتى إذا ما بلغنا القرن الخامس الهجرى وجدنا أربعة من الشعراء اقتصر إنتاجهم على هذا الضرب دون غيره ، وهم وفقا لترتيبهم الزمنى:

أبو سعيد بن أبى الخير المتوفى سنة ٤٤٠ هـ .

بابا طاهر الهمدانى المتوفى فى منتصف القرن الخامس الهجرى .

الشيخ عبد الله الأنصارى المتوفى سنة ٤٨١هـ .

عمر الخيام المتوفى سنة ٥٢٧ هـ .

---

(١) "تاريخ ادبيات"، صفا ، حـ١ ، ٣٧٢ .

وقد أمكن في العصر الحديث جمع مجموعات من الرباعيات والدوبيتات التي تنسب إلى هؤلاء الشعراء الأربعة ، ونشرها في دواوين مستقلة تحمل أسماءهم. (١)

واستمر الاهتمام بنظم الرباعيات في الشعر الفارسي قائما حتى عصرنا هذا ، واشتملت دواوين الشعراء على مر العصور على أقسام خاصة بالرباعيات ، تصل أعدادها أحياناً إلى بضع مئات ، مثل دواوين مسعود سعد سلمان (م ٥١٥ هـ) (٢) ، والسنائي الغزنوي (م٥٣٥هـ)(٣) ، والأنوري (م ٥٨٣ هـ) (٤) ، والخاقاني (م٥٩٥هـ)(٥) وغيرهم ، بل إن كليات ديوان شمس تبريزي تحوي ألف وتسعمائة وخمس وتسعين رباعية لجلال الدين الرومي (٦) ، وقد طبعت

---

(١) انظر : "كليات ديوان ابوسعيد ابو الخير" طبعة نفيسي : طهران ١٣٣٤هـ.ش، "ديوان بابا طاهر عريان" طبعة وحيد دستگردى (چاب ٩) طهران ١٣٤٩ هـ.ش ، "نعمه هاى آسمانى خواجه عبدالله انصارى" طبعة المكتبة العلمية الإسلامية بطهران، "رباعيات حكيم خيام نيشابوريى" طبعة فروغى : تهران ١٣٢١ هـ.ش.

(٢) "يشتمل ديوان مسعود سلمان على ٤٠٩ رباعية" انظر الديوان طبعة رشيد ياسمى : طهران ١٣١٨ هـ.شش" .

(٣) "يشتمل ديوان السنائى على ٤٢٩ رباعية . انظر الديوان طبعة مدرس رضوى، طهران ١٣٢٠ هـ.شش".

(٤) "بلغ تعداد الرباعيات في ديوان الأنورى ٤٧٥ رباعية : انظر الديوان طبعة نفيسى : تهران ١٣٣٧ هـ.ش".

(٥) "يصل عدد الرباعيات في ديوان الخاقاني إلى ٣٤٥ رباعية : انظر الديوان طبعة على عبدالرسولى : طهران ١٣١٦ هـ.ش".

(٦) انظر : "كليات ديوان شمس تبريزى" طبعة مؤسسه امير كبير (چاب چهارم)، تهران ١٣٥١ هـ.ش .

هذه الرباعيات طبعة منفردة فى اسلامبول سنة ١٣١٢ هـ/ ١٨٩٤م ، وإن بلغ تعداد رباعيات هذه الطبعة ألف وستمائة وتسع وخمسين رباعية فقط .

أما عن الأغراض التى نظمت فيها الرباعيات فهى كثيرة ومتنوعة ، فقد نظم شعراء الفرس رباعيات فى الغزل والمدح والتاريخ والحكمة والفلسفة والتصوف والنقد الاجتماعى والسياسى .

رباعيات عربية لشعراء الفارسية :

تشتمل دواوين بعض شعراء الفارسية من أصحاب اللسانين على نماذج من الأشعار العربية التى نظمها أولئك الشعراء فى قوالب مختلفة ، منها القصيدة والقطعة والرباعية والغزلية ، بالإضافة إلى الأشعار الملمعة .(١)

وممن وردت فى دواوينهم رباعيات عربية : شاعر الرباعيات فى الفارسية «أبو سعيد بن أبى الخير» ، «وجلال الدين الرومى» ، هذا إلى جانب عدد من العلماء والكتاب والمؤرخين الفرس الذين وردت فى مؤلفاتهم أو أثر عنهم شعر فى هذا القالب .

وفيما يلى نماذج من الرباعيات العربية والملمعة لبعض شعراء

---

(١) "الشعر الملمع" هو الذى يجمع بين اللغتين الفارسية والعربية، وذلك بأن يجعل الشاعر بعض المصاريع في منظومته باللغة العربية أو أن يجعل أحد مصراعى البيت عربيا والآخر فارسيا أو أن يكون أحد الأبيات عربيا والأخر فارسيا ، وقد لايتقيد بترتيب خاص (انظر "فنون الشعر" ، ص٣٧٢) .

الفارسية :

رباعية لأبى سعيد بن أبى الخير :

حمداً لك رب نجنى منك فلاح — شكرا لك فى كل مساء وصباح
من عـندك فتـح كـل باب ربى — افتح لى أبواب فتوح وفتاح (١)

وهذه رباعية لجلال الدين الرومى :

أهـوى قمـرا سـهامه عينـاه — ماشوش عزم خاطرى إلا هو
روحى تلفت ومهجتى تهواه — قلبى أبدا يقول : ياهو ياهو (٢)

ومن الملمعات هذه الرباعية للجامى :

بگـذر بديار يارم اى پيك شـمال — برخـاك رهش بجـاى من ديده بمال
ور قصهٔ حال من كند از تو سؤال — قل مات من الهجر على أصعب حال (٣)

والمعنى :

مـر بديار حـبـيـبـى يا قـاصـد الشـمـال
وكحل عينك بتراب طريقه بدلا منى ، فى إجلال
وإن يكن منه ، عن قـصـة حـالى ، إليك سـؤال
قل مـات من الهـجـر على أصـعب حـال

---

(١) "ديوان ابو سعيد ص٢٥ رقم ١٦٩ .
(٢) "كليات شمس تبريزى " ص ١٤٥٨ رقم ١٦٠٢ .
(٣) "ديوان جامى" طبعة پژمان ، ص٣١٢ : طهران ١٣١٧ هـ.ش وهذه الرباعية تذكرنا بدوبيت لابن الفارض يقول فيه :

عـرّج بطويلـع فلـى ثـم هُوىَ — واذكـر خبر الغـرام واسنـده إلىَ
واقصص قصصى عليهم وابك علىَ — قل مات ولم يحظ من الوصل بشىَ .

وهذه رباعية أخرى ملمعة لجلال الدين الرومى ، ويقول فيها :

گيـر ايـدل مـن عنـان آن شاهنشـاه   امشب برمن قنق شوايروت چو ماه
ور گويد فردا ، مشنو زود بگوى   لا حـول ولا قـوة إلا باللـه (١)

الرباعية والدوبيت فى العربية

دخلت العـربيـة أو الدوبيت الـشعـر العـربى ، ونظم بعض شعـراء العربية فى هذا الضرب ؛ وإن تضاربت أقوال النقاد والباحثين بشأنه وثار الجدل حـوله قديما وحديثا ؛ فـمنهـم من نظر إليـه كـقالب فنى يقـوم على بيـتين وأكـتـفى بالشكـل ونظام القـوافى ، دون الوزن ، وأطلق على بعض الشـواهد المكونـة بالشكل ونظام القـوافى، دون الوزن، وأطلق على بعض معين يبنى عليـه بيتان مقـفيان وأطلقوا عليه أسم الدوبيتى واختلفوا أيضا فى أصل ذلك الوزن فـذكـر فـريق أنه وزن فـارسى، وعـده بعـضـهـم وزنا مخترعا أو غريبا مولدا أو مهملا . وهناك من أرجعه إلى بحر الوافر ، ومن ألحقه بالرجز .

ولعل فى مناقشة هذه الأقوال والآراء - على ضوء ما عرفناه عن هذا الضرب فى الفارسية - ما يضع النقط فوق الحروف ، ويحسم هذا الجدل الذى طال عليه الأمد .

---

(١) "كليات شمس تبريزى" ص ١٤٦١ رقم ١٦٤١ .
ونلاحظ أن المصراع العربى هو عبارة "لاحول ولاقوة إلا بالله" التى اتخذت ميزانا للرباعية .

بداية ظهور أسم الرباعية فى العربية :

بدأ اسم الرباعيات يظهر فى بعض الكتب العربية المتقدمة، وبخاصة الكتب الصوفية سواء منها ما كان يبحث فى التصوف، أو ما يعنى بتراجم رجال الصوفية ومن أوائل من أشار إلى الرباعيات أبو نصر السراج الطوسى (م ٣٧٨ هـ) فى كتابه «اللمع»؛ فقد ورد فى القسم الخاص بالسماع فى باب جعل عنوانه : «فيمن كره السماع، والذى كره الحضور فى المواضع التى يقرأون فيها القرآن بالألحان»، قوله : «وطائفة أخرى كرهت ذلك وزعمت أن الذى يتعرض لاستماع هذه الرباعيات لا يخلو من وجهين : إما هم قوم متلهون من أهل الدعابة والفتنة، أو هم قوم وصلوا إلى الأحوال الشريفة وعانقوا المقامات الرضية وأماتوا أنفسهم بالرياضيات والمجاهدات». (١)

وجاء بعد السراج، القاضى التنوخى (م٣٨٤ هـ) الذى أشار إلى الرباعيات فى كتابه «نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة» حيث يقول : «حضرنى أبو أحمد عبد الله بن الحارثى وعندى صوفى يترنم بشئ من الرباعيات ، فلم يستطبه أبو أحمد». (٢)

وممن ذكروا الرباعيات أيضاً أبو عبد الرحمن السلمى النيسابورى (م ٤١٢ هـ)، فقد أشار إليها فى كتابين من كتبه : الأول كتاب «آداب الصحبة وحسن المعاشرة»، حيث ذكر حوارا وقع بين الجنيد البغدادى

---

(١) "اللمع" ص ٣٧٢ .

(٢) "التنوخى" أبو على المحسن بن على : "نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة" حـ١، ص٥٤ ، طبع مصر ١٩٢١ .

(م٢٩٧ هـ) ورجل مما يأخذون على الصوفية أمورا فى السماع، وجاء فى ذلك الحوار ذكر أسم الرباعيات. [١]

والكتاب الثانى: «طبقات الصوفية»، فقد ورد فيه ضمن ترجمة أبى العباس بن مسروق [٢] الطوسى (م ٢٩٩ هـ) أنه سئل عن سماع الرباعيات فقال: «إن قلوبنا قلوب لم تألف الطاعات طبعا، وإنما ألفتها تكلفا، فأخشى إن أبحنا لها رخصة أن تتخطى إلى رخص. ولا أرى سماع الرباعيات إلا لمستقيم الظاهر والباطن، قوى الحال، تام العلم». [٣]

ونستخلص من هذه الإشارات أن ما يسمى بالرباعيات كان معروفا فى نهاية القرن الثالث الهجرى، وأنه حاول أقتحام الأوساط الصوفية، ووقف فى وجهه اثنان من جلة المشايخ فى ذلك الوقت وهما الجنيد الذى رفض سماع الرباعيات، ومعاصره ابن مسروق الذى وقف منها موقف المتحفظ، فلم يرخص بسماعها لعامة الصوفية واستثنى الأقوياء الحال ذوى العلم التام، الذين لا يُخشى عليهم الفتنة فى السماع.

---

(١) "نقل صاحب" ديوان الدوبيت " نص المحاورة عن نسختين من كتاب السلمى تختلف الرواية فيهما: انظر "ديوان الدوبيت فى الشعر العربى"، ص٤٤، ص٤٥ حـ(١)".

(٢) "أبو العباس بن مسروق": اسمه أحمد بن محمد بن مسروق، من أهل طوس، سكن بغداد ومات بها، صحب الحارث المحاسبى والسرى السقطى وغيرهما. وكان من قدماء المشايخ وجلتهم (طبقات الصوفية ص ٢٣٧ ومابعدها)

(٣) "طبقات الصوفية"، ص٢٣٩.



أوائل الرباعيات العربية المسجلة :

بالرغم من هذه الإشارات التى ترددت ، فإن أحدا ممن ذكروا اسم الرباعيات لم يسجل شيئا منها . ويقول الشيبى [١] فى كتابة «ديوان الدوبيت فى الشعر العربى» إن أول من سجل رباعية عربية «أبو الحسن الباخرزى» صاحب «دمية القصر» [٢]، حيث يقول فى ترجمته للخطيب

---

(١) "الشيبى" : كامل مصطفى الشيبى : (دكتور) : باحث عراقى معاصر ، نشر كتابه الذى اطلق عليه اسم : "ديوان الدوبيت فى الشعر العربى فى عشرة قرون" فى عام ١٣٩٢ هـ-١٩٧٢م . والكتاب موسوعة قيمة تتناول ظاهرة الدوبيت فى الشعرين العربى والفارسى . وقد تتبع الباحث فى كتابه هذه الظاهرة منذ نشأتها وحتى عصرنا الحاضر ، باذلا أقصى مايمكن أن يبذله باحث من جهد فى تقصى الحقائق العلمية المرتبطة ببحثه ؛ فهو لم يغادر صغيرة ولا كبيرة إلا تتبعها وناقشها، ونفاها أو أثبتها ، وخرج علينا في النهاية بكثير من الحقائق العلمية التي خفيت على من سبقه من الباحثين فى هذا المجال فى العربية، وكشف النقاب عن دواوين كاملة من الدوبيت فى الشعر العربى .
وقد أسعدني الحظ بالاطلاع على الكتاب مصادفة، بعد كتابة الجزء الخاص بالرباعى والدوبيت فى العربية ، فوجدت فيه مايسد بعض الثغرات التي لم تستطع سدها الأبحاث العربية الأخرى التى مست هذا الموضوع من قبل ، الأمر الذى جلعنى أراجع أوراقى وأعيد كتابة هذا الجزء مستندة إلى ما جاء فى "ديوان الدوبيت " من معلومات لم أكن قد توصلت إليها".

(٢) "أبو الحسن الباخرزى" : ترجم له العوفى فى "لباب الألباب" في الجزء الخاص بأشعار الوزراء والصدور ، تحت عنوان : الرئيس الشهيد أبو القاسم على بن الحسن الباخرزى" وذكر أن نظمه أجمل من نظام أيام الشباب ، ونثره أطيب من طراوة عهد الشباب، صار العلم فى العالم فى القلمين ، وسلب قصب السبق من فضلاء الزمان فى اللغتين . وكان الباخرزى فى شبابه كاتبا للسلطان طغرل السلجوقى (٤٢٩-٤٥٥هـ) ثم ترك العمل وانصرف إلى اللهو والشراب

البــوشـنجى : (١) «من فضلاء جنبته ودهاقين ناحيته. يرجع إليه خط ورسالة باللسانين مرضية، وحرمة بين أصحاب القلم مرعية، ولم يبلغنى من شعره إلا قطع نظمها على وزن الرباعية، مثل قوله :

قد هامـن فراقـه فقارى والله ... واستهلك هجـره قـرارى والله
آذرى الدم ليلى ونهارى والله ... لم يغن عن الهوى حذارى والله

ويضيف أبو الحسن الباخرزى أنه لم يكن سمع هذه الطريقة حتى أنشده والده (أبو على الباخرزى) لأبى العباس الباخرزى (٢) رباعيات على هذا النمط، منها قوله :

قد صيرنى الهوى أسير الذلّهْ ... واستنهكنى وما بجسدى علّهْ
وأستأصل هجره بصبرى كلّهْ ... لا حـول ولا قـوة إلا باللّـهْ

وانتهى الأمر بقتله سنة ثمان وستين وأربعمائة . ونقل العوفى له أشعارا عربية فى مدح طغرل بك ، وأشعارا فارسية ، ونسب إليه منظومة باسم "طرب نامه" أي كتاب الطرب، وهى عبارة عن رباعيات فارسية على حروف المعجم ، حفظ العوفى طرفا منها وسجله فى الترجمة (انظر : لباب الألباب ، حـ١ ، ٦٩-٧١، "تاريخ الأدب في إيران" براون حـ٢ ،(الترجمة العربية) ص٤٥١-٤٥٤).

(١) "الخطيب البوشنجي" : أحمد بن الحسن . من رجال القرن الخامس الهجرى . كان من أصحاب اللسانين . وخطيب "كراة" من نواحى بوشنج ، وبوشنج مدينة كبيرة من مدن خراسان على بعد سبعة فراسخ من هراة ، وهى الآن من مدن أفغانستان . (انظر "ديوان الدوبيت ، ص ١٤٧)

(٢) "أبو العباس الباخرزى" : محمد بن إبراهيم بن على . كان شاعرا مشهورا ، وصفه الثعالبى بقوله : "غرة شادخة فى وجه ناحيته، مرغوب فى شعره".وذكر أنه كان يكتب للشيخ العميد وزير السلطان محمود بن سبكتكين (٣٨٨-٤٢١هـ) فى غزنة، وكان أبو العباس معجبا بعميد الدولة وسجل له ابن الفوطى شعرا فى مدحه (انظر "ديوان الدوبيت " ص ١٣٧).

ويذكـر أبو الحسن أن والده نسج على منوال هذا النمط أعدادا كثيرة، وأنه هو نفسه قال :

قد ملّ هواى فافترشنا الملّهْ	خل بوصاله يسد الخلّهْ
أدمى كبدى بسيف هو سلّهْ	ما أجوره عليّ سبحان اللّهْ (١)

واستنادا إلى هذا الذى ورد بدمية القصر ، وإلى رباعيتين عربيتين نظمها الشاعر الفارسى أبو سعيد بن أبى الخير ، فى ديوانه بين رباعياته الفارسية (٢) ، أمكن للشيبى ترتيب أوائل من سجلت لهم رباعيات عربية على هذا النحو :

الأول : أبو العباسى الباخرزى محمد بن إبراهيم بن على من رجال أواخر القرن الرابع الهجرى .

الثانى : أبو على الباخرزى (٣) (الحسن بن على بن أبى الطيب) من رجال النصف الأول من القرن الخامس الهجرى، ووالد صاحب دمية القصر .

---

(١) "ديوان الدوبيت " ص ٤٩- ٥٠ .

(٢) سبقت الاشارة إلى هاتين الرباعيتين ، وأثبتنا إحداهما فى ص ٤ من الكتاب .

(٣) "أبو على الباخرزى " الحسن بن على بن أبى الطيبب الباخرزى : والد صاحب دمية القصر ، كان أديبا شاعرا . ترجم له ابنه فى الدمية وأورد مختارات من شعره ونثره . وذكر أن له رباعيات كثيرة ولكنه لم يورد منها إلا واحدة خارج الترجمة . والباخرزى نسبة إلى "باخرز" من نواحى خراسان ، ويقول ياقوت إنها ناحية بها قُرى كبيرة يبلغ عددها مائة وثمان وستين، وقصبتها مالين ، ومنها على بن الحسن الباخرزى صاحب كتاب دمية القصر (انظر : " معجم البلدان " مادة باخرز، "ديوان الدوبيت" ، ص١٤٠ .

الثالث : أبو سعيد بن أبى الخير المتوفى سنة ٤٤٠ هـ .

الرابع : أبو الحسن الباخرزى (على بن الحسن بن على) صاحب دمية القصر المتوفى سنة ٤٦٨ هـ.

الخامس : الخطيب البوشنجى (أحمد بن الحسين) من رجال القرن الخامس الهجرى .

وبالرجوع إلى تراجم هؤلاء الرواد والرباعيات المسجلة لهم نلاحظ ما يلى :

أولاً : أنهم من رجال القرن الخامس الهجرى ، باستثناء أولهم الذى عاش فى القرن الرابع ، وربما أدرك أوائل القرن الخامس .

ثانياً : جميعهم ينتمون إلى بيئة جغرافية فارسية ، وبخاصة إقليم خراسان الفارسى .

ثالثاً : الثلاثة الأواخر منهم عرفوا كأدباء وشعراء من أصحاب اللسانين الذين كتبوا ونظموا بالعربية والفارسية ووردت لهم رباعيات فارسية .

رابعاً : الرباعية المسجلة لأبى العباس الباخرزى ، أول هؤلاء الرواد وهى :

قد صيرنى الهوى أسير الذلّهْ   واستنهكنى وما بجسدى علّهْ
واستأصل هجره بصبرى كلّهْ   لا حول ولا قوة إلا باللّهْ

هذه الرباعيات ، تتمثل فيها خصائص الرباعية الفارسية سواء فى الشكل ، من حيث عدد المصاريع ونظام القوافى ، أو فى الوزن من حيث بنائها على وزن من أوزان الهزج المثمن الخاص بالعروض الفارسى ، كما أن المصراع الرابع فيها هو عبارة «لا حول ولا قوة إلا

بالله» التى اتخذت ميزاناً للرباعية الفارسية .

خامساً : الرباعية التى سجلها صاحب دمية القصر لأبيه – الحسن بن علي بن أبى الطيب الباخرزى – ثانى الرواد ، وهى :

أعطيتك يا بدر عنان القلب   لازلت أرى هواك شان القلب
لو لم يكن الصدر صوان القلب   أنزلتك والله مكان القلب (١)

هذه الرباعية ، إلى جوار كونها على وزن الهزج المثمن ، يتضح فيها أيضاً الأثر الفارسى من استعمال نظام الرديف الفارسى ، ويتمثل فى كلمة أو عبارة تأتى بعد القافية وتتكرر بعينها فى كل الأبيات ، وتدخل فى الوزن والمعنى . (٢) والرديف هنا هو كلمة «القلب» التى تكررت فى المصاريع الأربعة عقب الكلمات (عنان ، شان ، صوان ، مكان) موضع القافية الداخلية . أما القافية الخارجية فهى فى كلمة القلب . (٣)

ونستخلص من هذه الرباعية وسابقتها المسجلة لأبى العباس أن ناظميها وإن لم تصل إلينا أشعار فارسية لهما ، إلا أنه من المرجح أنهما كانا من أصحاب اللسانين الذين يمسكون بزمام اللغتين مما يؤهلهما للنظم بهما ، فالرباعيتان بما فيهما من تكامل أوصاف ومقومات الرباعية الفارسية تدلان دلالة واضحة على علم ناظميها بالعروض فى اللغتين ، ووقوفهما على تفاصيله ودقائقه .

---

(١) انظر : "ديوان الدوبيت ، ص١٤٠ .

(٢) للاطلاع على نماذج للرديف ارجع إلى "فنون الشعر الفارسى" ص ٣٤٣ ، ٣٤٤ .

(٣) هذه الظاهرة مألوفة فى الشعر الفارسى ، ويطلق العرب على نظام القافيتين مصطلح "التشريع" : انظر ديوان الدوبيت ، ص ٥١ .

أوزان أوائل الرباعيات العربية :

إذا راجعنا أوزان الرباعيات المسجلة للرواد الخمسة وأجرينا عليها عملية التقطيع، نجد أنها على التوالى :

رباعية أبى العباس الباخرزى :

قد صيرنى الهوى أسير الذلّهْ   واستنهكنى وما بجسدى علّهْ
واستأصل هجره بصبرى كلّهْ   لا حــول ولا قــوة إلا باللــهْ

هذه الرباعية، قياسا على مصراعها الرابع، تجرى على وزن الهزج المثمن الأخرب المكفوف (مفعول مفاعيل مفاعيلن فع) من الأبتر.

رباعية أبى على الباخرزى :

أعطيتك يا بــدر عنــان القلب   لازلت أرى هواك شان القلب
لو لم يكن الصدر صوان القلب   أنزلتك والله مكان القــلب

تجرى على الوزن نفسه لرباعية أبى العباس، أى الهزج المثمن الأخرب المكفوف الأبتر.

رباعية أبى سعيد بن أبى الخير :

يامن بك حاجتى وروحى بيديك   عن غيرك أعرضت وأقبلت عليك
مالى عمل صالح أستظهر بـه   قد جئتك راجياً توكلت عليك [1]

تجرى هذه الرباعية على وزن الهزج المثمن الأخرب المقبوض المكفوف (مفعول مفاعلن مفاعيل فعول) والقافية (فعول) من الأهتم،

---

(١) أثبت الشيبى المصراع الرابع لهذه الرباعية على هذا النحو، بينما جاء فى ديوان أبى سعيد (ألجأت عليك واثقا خذ بيديك) انظر الديوان، ص٥٤ رقم ٣٧٤ .

وقافية المصراع الثالث (فعل).

رباعية أبى الحسن الباخرزى :

قل ملّ هواى فافترشنا الملّهْ	خل بوصاله يسد الخلّهْ
أدمى كبدى بسيف هو سلّهْ	ما أجوره علىّ سبحان اللّهْ

وزن هذه الرباعية هو الهزج المثمن الأخرب المقبوض (مفعول مفاعلن مفاعيلن فع) والقافية (فع) من الأبتر.

رباعية الخطيب البوشنجى :

قد هاض فراقه فقارى والله	واستهلك هجره قرارى والله
أذرى الدم ليلى ونهارى والله	لم يغن عن الهوى حذارى والله

هذه الرباعية أيضاً على وزن الهزج المثمن الأخرب المقبوض (مفعول مفاعلن مفاعيلن فع).

واستنادا إلى ما عرفناه عن الرواد الأوائل للرباعية العربية ، وعن أوزان النماذج المسجلة لهم ، والتى لا تخرج فى مجموعها عن الأوزان الفارسية للرباعية يمكن القول بأن إطلاق اسم الرباعية على تلك النماذج صحيح بالمقاييس الفارسية ، وأن فن الرباعى بكل خصائصه ومقوماته الفارسية نُقل إلى الشعر العربى على أيدى جماعة من شعراء الفرس وأصحاب اللسانين الذين ينتمون إلى البيئة الفارسية منشأ وموطن الرباعى، وأن نماذج هذا الضرب ظهرت متناقلة على الألسن قبل القرن الخامس الهجرى، ومسجلة فى ذلك القرن .

اللبس فى اطلاق اسم الرباعية :

على الرغم من انتقال الرباعية بكل خصائصها الفارسية إلى الشعر العربى - كما رأينا - إلا أن هناك شيئاً يستلفت النظر فيما يتعلق بإطلاق اسم الرباعية فى العربية، فهذا الاسم يطلق أحيانا على بعض الشواهد الشعرية المكون من بيتين، والتى لها شكل الرباعية من حيث عدد المصاريع ونظام التقفية دون الوزن . [١] ويبدو أن الأمر اختلط على البعض فظنوا أن هذا الضرب استمد اسمه من شكله الخارجى دون أوزانه[٢] ، وخفى عليهم أن هذه التسمية قد أطلقت فى الأصل على

---

(١) راجع ماجاء فى "ديوان الدوبيت" بخصوص هذا الموضوع فى الكتب المتقدمة .

(٢) من ذلك ماذكره "شوقى ضيف" أثناء حديثه عن المزدوج ، حيث يقول :

« وربما كان هذا الضرب هو الذى ألهم العباسيين نظم الرباعية ، وهى تتألف من أربعة أشطر ، يتفق فيها الأول والثانى والرابع فى القافية ، أما الثالث فقد يتفق وقد لايتفق » . وضرب مثالا للرباعية قول أبى نواس (م١٩٨هـ) :

أدرْ الْكأْس وأعْجلْ منْ حبسْ   واسْقنا مالاح نجْمٌ فى الْغلسْ
قهْــوةً كرْخيــةً مشْمُــولةً   تنْفُضُ الْوحْــشة عنا بالأمسْ

وذكر أيضا أن الرباعيات كثيرة فى ديوان أبى العتاهية (م ٢١١هـ) (انظر : "فصول فى الشعر ونقده" ، ص ٤٠).

وفيما يتعلق بمثال أبى نواس ، فإذا أمعنا النظر فيه نجد أن البيتين من الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) والعروض محذوفة السبب والضرب مثلها .

أما عن أبى العتاهية فبالرجوع إلى ديوانه نجد أنه قد حفل بكثير من الأشعار التى جاءت فى صورة البيتين مما يجوز لنا أن نسميه قولا ، مثل قوله :

ليْت شعْرى فإنّنى لسْتُ أدْرى   أىُ يوْمٍ يكوُنُ آخر عُمْرى

وليس بين تلك الأشعار مثال واحد على وزن من أوزان الرباعيات ، وقد بين شارح ديوان أبى العتاهية أوزان تلك الأمثلة وهى من الطويل والسريع والمنسرح والخفيف والبسيط والكامل والرجز وغير ذلك" (راجع : "شرح ديوان أبي العتاهية" طبعة بيروت ١٩٦٩).

ذلك الضرب الذى يجمع بين الشكل والأوزان الفارسية بزحافاتها الخاصة .

ومن المرجح أن الإشارات التى وردت فى الكتب العربية المتقدمة إلى الرباعيات إنما كانت تعنى هذا النوع الذى أطلق عليه اسم الرباعية اعتماداً على الشكل الخارجى . وقد يكون هذا أيضا السبب فيما وقع فيه البعض من القول بأن الرباعية قد تكون بيتين مأخوذين من مطلع قصيدة أو غزل . (١)

غير أن هذا الاعتماد فى التسمية على الشكل الخارجى مقصور على العربية ، فالكتب الفارسية لا تطلق اسم الرباعى أو الرباعية إلا على الشواهد الشعرية التى تجمع كل شروط الرباعى من حيث الشكل الخارجى والبناء والأوزان . وخير دليل على هذا ما نراه فى أهم كتابيْن من كتب التذاكر الفارسية الخاصة بالشعر والشعراء ، وهما : كتاب «لباب الألباب» من مؤلفات أوائل القرن السابع الهجرى (٦١٧ هـ) ، وكتاب «تذكرة الشعراء» من مؤلفات أواخر القرن التاسع الهجرى (٨٩٦ هـ) ، فالمتتبع لما ورد فى هذين الكتابين يجد الكتاب الأول يطلق على الشواهد التى لها شكل الرباعى دون الوزن اسم البيتين فيقول مثلا : «از اشعار او اين دوبيت روايت كرده اند» بمعنى : وقد روى من أشعاره هذان البيتان .

أو يقول : «در مرثيت او اين دو بيت انشاكرد» بمعنى : وأنشأ فى رثائه هذين البيتين . بل إن هذا الكتاب فرق بين النوعين فى ترجمته لأبى شكور البلخى حيث يقول فى موضع من تلك الترجمة : «اين دوبيت

---

(١) انظر : "تاريخ الأدب" براون حـ ٢ (الترجمة العربية ص ٤٨)

پرادخته است» بمعنى : وقد نظم هذين البيتين . ويقول فى موضع آخر من نفس الترجمة : «واين رباعى هم اورا» أي : وله أيضا هذا الرباعى .

وقد يطلق هذا الكتاب أيضاً على الأمثلة المكونة من بيتين لفظ «قطعة» أما جميع الرباعيات الصحيحة التى وردت فيه فقد وردت كلها تحت عنوان : (رباعى) . (١)

وإذا انتقلنا إلى «تذكرة الشعراء» نجد المؤلف يعنون ما كان من الشعر مكونا من بيتين بلفظ (قول) أو (قطعة) ، أو يقول : «واين أبيات گفت» بمعنى : وقال هذه الأبيات .

أما فى حالة الرباعيات فهو يستعمل اسم الرباعى، ويوردها تحت عنوان : (رباعية) أو (رباعى) . (٢)

الدوبيت فى الشعر العربى :

بدأ الاسم المعرب «الدوبيت» يظهر فى العربية فى أواخر القرن السادس الهجرى . ويقول الشيبى إن العماد الأصفهانى (م٥٩٧هـ) فيما يبدو كان آخر من استعمل لفظ الرباعية علما على هذا الضرب، وبعده أو فى حياته بدأت التسمية الجديدة «الدوبيت» بوصفها المصطلح الدال عليه. ويبدو أن أول من استعمل لفظ الدوبيت أبو الفرج بن الجوزى (م٥٩٧هـ) فى كتابه «المنتظم» فى قوله مقدما لقطعة لابن القطان

---

(١) راجع "لباب الألباب" حـ٢ ص ٢ ، ٣ ، ٢١ ، ٣٢ ، ٥٠ ، ٦١ .

(٢) راجع " تذكرة الشعراء" ، ص٥٠ ، ٦٥ ، ٤٧ ، ٨٩ .

المتونى : «ومن شعره اللطيف دوبيت» (١)

وعلى الرغم من أن الشيبى يفرق فى هذا النص بين الاسمين ويذكر أن اسم الرباعى ساد لفترة فى البداية، وأعقبه أسم الدوبيت، إلا أنه فى تقديمه لناظمى هذا الضرب يجمع بين التسميتين فيقول عند إيراده للنماذج : «وله من رباعيات الدوبيت كذا»، وهذا أمر يثير العجب .

وزن الدوبيت فى العربية :

اتفقت كلمة العروضيين والنقاد العرب قديما وحديثا على أن للدوبيت فى العربية وزنا واحدا ثابتا هو «فَعْلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ فعُوْلُنْ فعلُنْ» أربع مرات بعدد مصاريع الدوبيت الأربعة ، بينما اختلفت كلمتهم فى وصف هذا الوزن وأصله العروضى؛ فذكر البعض أنه وزن فارسى صالح لنظم اللغة الفارسية واستعاره بعض الناظمين باللغة العربية . (٢) وعده فريق وزنا مهملا . (٣) وهناك أيضا من أرجعه إلى بحر الوافر (٤) ، ومن ألحقه بالرجز . (٥)

وقد تتبع الشيبى - صاحب ديوان الدوبيت - ما أثير حول هذا الوزن فى العربية بدءاً بمعارك العروضيين فى القرنين السابع والثامن

---

(١) انظر : "ديوان الدوبيت" ،ص ١٦٥ .
(٢) "موسيقى الشعر" ، ص٢١٦ .
(٣) "فصول فى الشعر ونقده" ، ص٤٦ .
(٤) انظر : "ديوان الدوبيت" ، ص ٥٨ - ٦١ .
(٥) السابق ، ص٦٢ - ٦٣ .

الهجريين، وانتهاء بأقوال المحدثين فى العصر الحديث . (١) ونخرج من أقوال الجميع، بما فيهم صاحب ديوان الدوبيت، أن لفظ الدوبيت فى العربية لا يعبر عن ذلك القالب الشعرى المكون من بيتين والمعروف فى الفارسية بالرباعى أو الدوبيتى فحسب، وإنما يعبر أيضاً عن وزن قائم بذاته أو بحر من البحور تصاغ فيه الرباعيات وتقصد فيه القصائد وتنظم فيه الموشحات، (٢) وأن مكونات هذا الوزن هى : (فعْلُنْ مُتفاعِلُنْ فعُولُنْ فعِلُنْ) . (٣)

أما عن هذه الصورة العروضية فقد أشار إليها الشيبى فى قوله «إن ما حمل العرب المحدثين على صبّ الدوبيت فى هذا القالب من الإيقاع ما توارثوه عن عروضيى القرنين السابع والثامن الهجريين من وقوع الدوبيت ضمن بحر الوافر بطريقة غير مباشرة ، وذلك بإلحاق مجزوئه به أولاً ثم تامه أخيرا وبالتبعية، ومن ثم برزت فى عروضه رنه (فعولن) و (متفاعلن) وهما الصورتان اللتان تتغير إليهما (مفاعلن) وهى الجملة الموسيقية الرئيسية فى بحر الوافر والتى لا تثبت على حال . (٤)

التقاء أوزان الرباعى فى الفارسية ووزن الدوبيت فى العربية :

إذا رجعنا إلى ما تقدم من حديث عن فن الرباعى فى الفارسية

---

(١) راجع " ديوان الدوبيت" ، ص٥٨ -٦٣ .
(٢) السابق ، ص٥٩ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٩ ، ١٠٥ .
(٣) "موسيقى الشعر" ، ص٢١٦ ، "فصول فى الشعر" ، ص٤٦ ، "أهدى سبيل إلى علمى الخليل"، ص ، ديوان الدوبيت ، ص٥٨ .
(٤) "ديوان الدوبيت" ،ص ٥٨ .

وارتباط أوزان ذلك الضرب ببحر الهزج، وبخاصة وزن الهزج المثمن الخاص بالعروض الفارسى، والوصف التفصيلى للأوزان التى يصاغ فيها الرباعى والتى حددها الفرس بأربعة وعشرين وزنا [١] ، وأردنا أن نبين مواضع الالتقاء بين تلك الأوزان ووزن الدوبيت فى العربية، فإن الأمر يقتضى منا أن نوضح الأجزاء التى يتكون منها وزن من الأوزان الفارسية والزحافات التى لحقت به فحورت أجزاءه إلى الصورة التى تحدد تسميته، وليكن الوزن المختار هنا : الوزن الأساسى الذى اتخذوا له ميزانا عبارة «لا حول ولا قوة إلا بالله»، ونعنى به وزن الهزج المثمن الأخرب المكفوف الأزل (مفعول مفاعيل مفاعيلن فاع) .

وإذا بدأنا بالقول :

الهزج المثمن : فهذا يعنى أن البيت من هذا الوزن يتكون من تكرار «مفاعيلن» ثمانى مرات، بمعنى أن كل مصراع من الرباعى يشتمل على أربع تفعيلات .

الأخرب : الزحاف المسمى بالخرب فى الفارسية هو حذف الأول المتحرك والسابع الساكن فى مفاعيلن فتصير (فاعيلُ) وتنقل إلى (مفعولُ) .

المكفوف : الكف هو حذف السابع الساكن فى مفاعيلن فتصير (مفاعيلُ) .

الأزل : الزلل من الآزاحيف الفارسية الخاصة بالقوافى، فقد أجازوا

---

(١) راجع، ص ٢٦١ ومابعدها من الكتاب .

أن تنتهى مفاعيلن إلى فاع (أزل) ، فع (أبتر) ، فعول (اهتم)، فعل (مجبوب) وهى القوافى الأربع لجميع أوزان الرباعى . (١)

ولنا الآن أن نتساءل : ما العلاقة بين الوزنين ؟ أو بعبارة أخرى : هل توجد صلة بين أوزان الرباعى فى الفارسية وذلك الوزن الثابت المحدد للدوبيت فى العربية، وبخاصة أننا رأينا هذا الضرب ينتقل إلى العربية فى البداية بكل خصائصه الفارسية من حيث الشكل والبناء والأوزان، على أيدى الرواد الخمسة الأوائل ؟

وللإجابة على هذا التساؤل نقول إن هناك علاقة واضحة بين الوزن المعروف (فعلن متفاعلن فعولن فعلن) المستعمل للدوبيت فى العربية، وبين وزنين من الآوزان الأربعة والعشرين الفارسية ، وهما :

١- وزن الهزج المثمن الآخرب المقبوض المكفوف المجبوب :

(مفعول مفاعلن مفاعيل فعل) (٢)

٢- وزن الهزج المثمن الأخرب المقبوض الأبتر :

(مفعول مفاعلن مفاعيلن فع) (٣)

فالأوزان الثلاثة ذات إيقاع واحد وإن اختلفت فواصل التقطيع . ويبدو التطابق بينها واضحا من المقابلة التالية :

---

(١) "المعجم" ، ص١٠٨ .

(٢) راجع الوزن رقم ٤ ، ص ٢٦١ من الكتاب.

(٣) راجع الوزن رقم ٢ ، ص ٢٦١ من الكتاب.

أولاً : بين وزن الدوبيت في العربية والوزن الأول (مفعول مفاعلن مفاعيل فعل) :

فَعْلُنْ مُتَفَاْعِلُـنْ فَعُوْلُنْ فَعِــلُنْ

مَفْعُوْ لُ مَفَاْعِلُنْ مَفَاْعِيْ لُ فَعَلْ

ثانياً : بينه وبين الوزن الثاني (مفعول مفاعلن مفاعيلن فع) :

فَعْلُنْ مُتَفَاْعِلُـنْ فَعُوْلُنْ فَعْلُنْ (١)

مَفْعُوْ لُ مَفَاْعِلُنْ مَفَاْعِيْ لُنْ فَعْ

فــمـــا الذي دفع العـــرب لنقل وزن الدوبيت إلى هذه الصـــورة العروضية الجديدة، وتحرير أجزائه على هذا النحو ؟

يقول الشيبي ما خلاصته إن هذا الوزن عندما بدأ يبرز في اللسان العربي وينتشر بين المتأدبين والمثقفين ، ويقال على صورة واسعة النطاق حتى ظهر مجزوؤه على هيئة قصائد ليس فيها المصاريع الأربعة، وذلك منذ القرن السادس الهجري .... بدأ الأدباء يلتفتون إلى هذا النوع من النظم الذي لا يختلف في شكله وهيكله عن القصيدة العربية التقليدية مع كونه من مجزوء الدوبيت . وكان أول ما خطر لهم أن يمتحنوا إيقاعه

---

(١) نلاحظ هنا أن التفعيلة الأخيرة جاءت (فعْلُنْ) بسكون العين مثل التفعيلة الأولى، وهو وضع صحيح بالقياس إلى الوزن الفارسي المقابل ولعل في هذا الإيضاح مايزيل اللبس الذي وقع لصاحب "موسيقى الشعر" وعده انحرافا عن الوزن المتعارف عليه (انظر "موسيقى الشعر" ، ص٢١٦ -٢١٧).

ليحددوا بحره ويؤكدوا عروبته .

وبعد قرن من الزمان وبعد استقرار الدوبيت فى البيئة العربية واعتياد الأدباء نظمه وسماعه عزَ على الصفدى أن يكون هذا التراث مبتدعا غير متبع ، فقام بعملية استعراض عروضية قرر بعدها أن (وزن الدوبيت) من بحر الوافر ، إلا أنه دخل فيه العقص ، وهو اجتماع الخرم والنقص : فيخلفه مفعولُ (بعد مفاعلتن أساس الوافر) بتحريك اللام .

وكذلك فعل الدماميني [١] فرد على من ذكر أن هذا الوزن مهمل بأنه ليس من الأوزان المهملة ، بل هو من بحر الوافر ، غير أنه معقوص الجزء الأول (= مفعول) والرابع (= مفعول) ، معقول الثانى (= مفاعلن) والخامس (= مفاعلن) ، أى أنه تحول من مفاعلتن إلى هاتين الصيغتين الموسيقيتين بهاتين العمليتين . [٢]

وهكذا استقر وزن الدوبيت في العربية واتخذ صورته العروضية المعروفة : (فَعْلُنْ مُتفاْعِلُنْ فَعُولُنْ فَعِلُنْ) .

---

(١) "الدماميني" : بدر الدين محمد بن أبى بكر بن عمر المخزومى القوشى المتوفى سنة ٨٢٧ هـ/ ١٤٢٤م (انظر "ديوان الروبيت" ، ص٦٠ .

(٢) "ديوان الدوبيت" ، ص٦٠-٦١ .

مسار الرباعى أو الدوبيت فى الشعر العربى (١)

بعد انتقال فن الرباعى الفارسى إلى الشعر العربى عن طريق الرواد الأوائل فى القرن الخامس الهجرى، أخذ الإقبال على نظم هذا الضرب يتزايد ويكسب كل يوم أرضاً جديدة؛ فقد غزا الرباعى العراق والشام فى القرن السادس الهجرى على أيدى طائفة من شعراء العصر السلجوقى (٤٢٩ - ٥٩٠هـ)، فما أن أهلّ القرن السادس حتى بلغ الشغف بالرباعيات أرض العراق بتأثير من دولة السلاجقة التى كانت تحكمه، صدورا عن تأثر رجالها بالفارسية وتشرب أذواقهم بآدابها، فكان الناظمون للرباعية فى هذه الفترة من رجال الدولة الفرس أو العرب الذين لهم اتصال بهم بوجه من الوجوه .

وقد سجل الشيبى رباعيات لتسعة عشر شاعرا فى القرن السادس الهجرى كان من بينهم الوزير : كالحسن بن صدقة (م٥٢٢هـ) وزير المسترشد بالله العباسى، والكاتب : كسديد الدولة الأنبارى (م٥٥٨هـ)، والفقيه : كأبى الحسن بن الحل (م٥٣٥هـ) وأبى بكر الشاشى (م٥٤٤هـ) وغيرهم ممن شدوا الرحال إلى المشرق العربى حاملين معهم ثقافتهم الفارسية وحبهم للدوبيت، وانتهى الأمر بانتشار هذا الضرب فى كل بلد نزلوه . كما ظهر أيضاً فى العراق والشام شعراء

(١) "هذا الجزء تلخيص لما ورد فى "ديوان الدوبيت" ، والفضل فيه يعود إلى صاحبه، وقد أردت به أن تتكامل الصورة أمام القارئ الذى لايتيسر له الاطلاع على هذا الكتاب القيم ، وأيضاً أن يحظى ببعض ما استمتعت به من النصوص التى جمعها المؤلف وسجلها فى كتابه .

محليون مارسوا النظم فى هذا القالب، فكان فى العراق ابن القطان المتوفى (م٥٥٨هـ) ، وفى الشام ابن قسيم الحموى (م٥٤١هـ) ، وناصر الدين الكامل صاحب حمص (م ٥٨١هـ)، وغيرهم مثل السهروردى المقتول (م ٥٨٦هـ) وعماد الدين الأصفهانى (م٥٩٧هـ) صاحب خريدة القصر، وابن الجوزى (م٥٩٧هـ) . (١)

ومع بداية القرن السابع الهجرى ظهر الدوبيت فى مصر على يد ابن مماتى (م٦٠٦هـ) وابن الفارض (م٦٣٢هـ) ومن بعدهما جمال الدين بن مطروح (م٦٤٩ هـ) وسعد الدين ابن محيى الدين بن عربى (م٦٨٦هـ) وغيرهم . والواقع أن القرن السابع الهجرى كان العصر الذهبى للدوبيت فى الشعر العربى، فقد استعمل هذا الضرب تسعة وأربعون شاعرا ، منهم فتيان الشاغورى (م٦١٥هـ) ، وصلاح الدين الإربلى (م٦٣١هـ) ، والتلعفرى (م٦٧٥ هـ) ، وابن خلكان (م٦٨١هـ)، ونظام الدين الأصفهانى المتوفى بعد ٦٨٠ هـ . (٢)

وفى القرن الثامن الهجرى برز العنصر المصرى بين شعراء الدوبيت فكان هناك كمال الدين القوصى (م٧٠١هـ)، وابن دقيق العميد (م٧٠٢هـ) ، وصدر الدين بن الوكيل المعروف بأبن المرحل الشافعى (م٧١٦هـ) . هذا إلى جوار شعراء كثيرين من الشام والعراق والحجاز، منهم صفى الدين الحلى (م٧٥٢هـ) ، وسعد الدين التفتازانى (م٧٩١هـ) الذى عاش ومات فى إيران ، وأبى بكر المكى الذى دخل الدوبيت مكة على يديه . وبلغ مجموع من سجل لهم صاحب ديوان الدوبيت

(١) انظر تراجمهم ونماذج أشعارهم فى "ديوان الدوبيت" ، ص ١٤٩-٢٠١ .
(٢) انظر "ديوان الدوبيت" ، ص ٢٠٥-٣٣٩ .

رباعيات فى هذا القرن خمسة وعشرين شاعرا، بالإضافة إلى سبعة شعراء آخرين من ملتقى القرنين السابع والثامن الهجرين . [١]

وفى القرن التاسع الهجرى نظم الدوبيت سبعة شعراء، منهم المعيد الخوارزمى (م٨١٣هـ) إمام الحنفية فى مكة، وابن حجة الحموى (م٨٣٧هـ) صاحب خزانة الأدب، وابن حجر العسقلانى (م٨٥٢هـ) صاحب الدرر الكامنة ، وشهاب الدين المدنى (م٨٥٤هـ) رئيس المؤذنين فى الحرم النبوى . [٢]

وقد اقتصر عدد من نظموا الدوبيت فى القرن العاشر الهجرى على أربعة شعراء، منهم الهادى اليمنى (م٩٣٢هـ) ، والشاعر التركى فضولى البغدادى (م٩٧٠هـ) .

أما القرن الحادى عشر فقد صادف ازديادا فى عدد الشعراء الذين أقبلوا على نظم الدوبيت ، وسجل الشيبى رباعيات لعشرين شاعرا، منهم مجموعة ممن كانوا يجيدون لغتين أو ثلاثا، كالبورينى الدمشقى (م١٠٢٤هـ) صاحب تراجم الأعيان ، ومحمد الكريمى (م١٠٦٨هـ)، وابنه أكمل الدين (م١٠٨١هـ) وممن حملوا راية الدوبيت فى هذا القرن بهاء الدين العاملى (م١٠٣١هـ) صاحب الكشكول ، وشهاب الخفاجى (م١٠٦٩هـ) صاحب شفاء الغليل، والشاعر البحرانى أبو البحر الخطى (م١٠٢٨ هـ) . [٣]

---

(١) انظر "ديوان الدوبيت" ، ص٣٥٣ - ٤٠٥ .

(٢) السابق ، ص٤٠٩ ٤١٩ .

(٣) "السابق ، ص٤٤١- ٤٨١ .

وفى القرن الثانى عشر الهجرى كانت هناك نماذج كثيرة من الدوبيت على صورة رباعيات وموشحات لشعراء ينتمون إلى المشرق كله، مثل نصر الدين الحائرى (م١١٧٥هـ) من فقهاء كربلاء، وابن المعمار (م١١٨٦هـ) من الموصل، وابن معتوق (م١١٨٧هـ) من خوزستان ، وغلام على البلكرامى (م١٢٠٠هـ) من الهند. وبلغ عدد من سجلت لهم رباعيات فى هذا القرن أربعة عشر شاعرا . (١)

ولم يظفر القرن الثالث عشر الهجرى إلا بثلاثة من الشعراء الذين نظموا الرباعيات وهم : الشريف الخشاب المصرى (م١٢٣٠هـ)، وعثمان الموصلى (م١٢٤٦هـ)، وجبرائيل المخلع الذى كان أول مترجم حديث للرباعيات الفارسية إلى العربية على وزن الدوبيت . (٢)

أما عن القرن الرابع عشر الهجرى (العشرون الميلادى) فيقول الشيبى إن دواوين الشعراء قد خلت فى هذا القرن من الدوبيت بأنواعه، فلم يوجد له أثر عند شوقى وحافظ وأحمد محرم والكاظمى والشبيبى والجوهرى ومن هم من طبقتهم، كما خلا منه شعر المعاصرين من الطبقة الثانية الذين اتجهوا إلى الشعر الأوربى يقلدونه ويتحررون من تقاليد الشعر العربى نفسه .

ويضيف الشيبى أنه مع وجود تسعة من الشعراء المعاصرين الذين لهم تجارب مع الدوبيت أو الرباعية، إلا أنهم جميعاً يعدون أمثلة واضحة لظاهرة لم يعرها النقاد الاهتمام المطلوب، ذلك أن فريقا منهم غير عربى، قد صدر فى نظمه عن حب للعربية وانسياق مع التيار السابق من

---

(١) انظر "ديوان الدوبيت" ، ص٤٨٥ -٥١٣ .

(٢) السابق ، ص٥١٩ - ٥٢١ .

تفاعل الأدبين العربى والفارسى، والفريق الآخر من العراقيين وهم : الشيخ جعفر النقدى، وأحمد صافى النجفى، والشيخ محمد طه الحويرى، وصالح الجعفرى، ومحمد صالح شمسه، وهؤلاء الخمسة من العارفين بالخيام ورباعياته . (١)

وقد اندفع الشعراء العرب فى مصر والشام والعراق فى هذا العصر إلى ترجمة رباعيات الخيام وذلك بعد اكتشاف «فتزجيرالد» له، ومن هؤلاء : جميل صدقى الزهاوى الذى ترجمها نثرا وشعرا، وأحمد صافى النجفى، وإبراهيم الغريض، وأحمد رامى، وطالب الحيدرى ، ونزار الملائكة وغيرهم .

ومما هو جدير بالذكر أن النجفى نقلا ثلاثا من رباعيات الخيام على وزن الدوبيت، وهو الأمر الذى غفل عنه غيره. (٢)

أصحاب دواوين الدوبيت فى العربية :

كشف الشيبى النقاب عن أربعة دواوين كاملة للدوبيت فى العربية، وأصحاب هذه الدواوين، وفقاً لتسلسل تواريخ وفاتهم، هم :

عماد الدين الاصفهانى (م٥٩٧هـ)
فتيان الشاغورى (م ٦١٥هـ)
صلاح الدين الإربلى (م٦٣١هـ)
نظام الدين الأصفهانى (م٦٨٠هـ)

---

(١) انظر "ديوان الدوبيت" ، ص ٨٨.
(٢) السابق ، ص٩٤ .

١- عماد الدين الأصفهاني :

هو «محمد بن محمد» صاحب جريدة القصر وجريدة العصر . ولد بأصفهان ونشأ بها، وقدم بغداد في صباه، وتفقه على مذهب الشافعي وسمع الحديث. ثم خرج إلى الشام وتولى الكتابة لصلاح الدين الأيوبي. توفي بدمش سنة ٥٩٧هـ/ ١٢٠٠م، ودفن بمقابر الصوفية.

وقد نص ياقوت الحموي في معجم الأدباء، وابن خلكان في وفيات الأعيان، وحاجي خليفة في كشف الظنون على أن العماد الأصفهاني كان له ديوان صغير جميعه من الدوبيت، وأشار الشيبي إلى هذا وسجل له نماذج نختار منها هذا الدوبيت :

أقسمتُ سوى الجهاد مالي أربُ ... والراحةُ في سواه عندي تعبُ
إلاّ بالجِـدّ لا يُنالُ الطلبُ ... والعيش بلا جدّ جهادٍ لعبُ (١)

٢- فتيان الشاغوري :

جمال الدين أبو محمد بن علي بن فتيان الشاغوري المتوفى سنة ٦١٥هـ/ ١٢١٨م. ترجم له ابن خلكان في وفيات الأعيان . وذكره الشيبي بين شعراء الدوبيت في القرن السابع الهجري ، وأشار إلى أن له ديواناً طبع في دمشق سنة ١٣٧٨هـ/ ١٩٦٧م، وسجل له هذه الرباعية :

الـورد بوجنتيك زاه زاهـرْ ... والسحر بمقلتيك واف وافرْ
والعاشق في هواك ساهٍ ساهرْ ... يرجو ويخاف فهو شاكٍ شاكرْ (٢)

---

(١) انظر "ديوان الدوبيت" ، ص١٨٦-١٨٧.

(٢) السابق ، ص٢٠٦-٢٠٧ .

٣- صلاح الدين الاربلى :

أبو العباس أحمد بن عبد السيد المتوفى سنة ٦٣١هـ/ ١٢٤٣م. كان من حجاب الملوك أيام الدولة الأيوبية . نظم ديوانا مستقلا من الدوبيت نختار منه هذا النموذج .

في يوم فراقنا على التحقيق　　هذى كبدى أحق بالتمزيق
لو دام لنا الوصال ألفى سنة　　ما كان يفى بساعة التفريق (١)

٤- نظام الدين الأصفهانى :

القاضى نظام الدين «محمد بن اسحاق بن مظهر» المتوفى بعد ٦٨٠هـ/ ١٢٨١م. نظم ديوانا كاملا على وزن الدوبيت يشتمل على خمسمائة دوبيت على القوافى من الألف إلى الياء ، وأسماه «نخبة الشارب وعجالة الراكب» وأهداه إلى عطا ملك الجوينى .

وقد أشار صاحب ديوان الدوبيت إلى أنه حصل على نسخة محظوظة لهذا الديوان وأعدها للنشر .

وفيما يلى دوبيت لنظام الدين ويقول فيه :

زارتنى والظلام قد مدّ يدا　　تشكو وتقول طبت بعدى خلدا
لا لا وصبابتى إلى وجهك مذ　　فارقتك ما طاب فؤادى أبدا (٢)

---

(١) انظر "ديوان الدوبيت" ، ص ٢١٥ - ٢١٦ .
(٢) السابق ، ص ٢٩٠ .

مختارات :

نختم هذا الجزء بإيراد مختارات من ديوان الدوبيت لشعراء من مختلف العصور :

من القرن السادس الهجرى :

رباعية لابن صدقة الوزير (م٥٢٢هـ) :

آتيك غدا ولو حماك الآهـلُ   لا أرجع عنك أو يتم الوصلُ
آتيك ولو سلَّ على النصـلُ   السيف أو الفراق كلَّ قتـل

رباعية لسديد الدولة الأنبارى (م٥٥٨هـ) :

ياريح تحملى من المهجـــور   شكواه إلى المعكسر المنصور
قولى لمعذبى شبيه الحـــور   ما أنت عن الجواب بالمعذور

رباعية لأبى المحاسن البوشنجى (٥٧٢هـ) :

بتنا وضجيعنا عفاف وتقى   نشكو أرقا ونستلذ الأرقـا
يا بدر دُجُنَة وياغصـن نقـا   لولاك لما عرفت همًا وشقا

رباعية للسهروردى المقتول (م٥٨٦ هـ) :

يا صاح أما رأيت شهبا ظهرت   قد أحرقت القلوب ثم استترت
طرنـا لشـوقها حين ســـرت   بانت وأضاءت وتولت وسرت

دوبيت لابن الجوزى (م٥٩٧هـ) :

ناحت سحرا حمامة فى غصن   قد جرعها الفراق كأس الحزن
تبكـى شـجنا تلقتـــه منـى   ما يبكى باك إلا ويروى عـنى

من القرن السابع الهجرى :

دوبيت لابى مماتى (م٦٠٦هـ) :

ياغصن أراك حاملا غصن أراك   حاشاك إلى السواك يحتاج سواك
قل لى أنهاك عن مجيئك نهاك   لو تم وفاك بستُ خديك وفــاك

دوبيت للحاجرى الإربلى (م٦٣٢هـ) :

طيف لك زائر جميل الوصف   قد صار لكثرة التدانى إلفــى
ما أسعدنى وقــد تمتعــت بـه   لو صُبَّ على نوم أهل الكهف

دوبيت لابى الفارض (م٦٣٢هـ) :

ما أطيب لو بتنا معا فى بــرد   إذ لاصق خدُّهُ اعتناقا خدى
حتى رشحت من عرقٍ وجنتُهُ   لا زال نصيبى منه ماء الورد (١)

دوبيت لجمال الدين بن مطروح (م٦٤٩هـ) :

أصبحت بقعر جعفرة مرتهنا   لا أملك من دنياى إلا كفنا
يامن وسعت عباده رحـــمته   من بعض عبادك المسيئين أنا (٢)

دوبيت للبهاء زهير (م٦٥٦هـ) :

يا محيى مهجتى ويا متلفها   شكوى كلفى عساك أن تكشفها
عين نظرت إيك ما أشرفها   روح عـرفت هـواك ما ألطفهـــا

---

(١) "ديوان ابن الفارض" ، ص١١٤ .
(٢) "سجل ابن خلكان هذا الدوبيت وذكر أن ابن مطروح نظمه فى مرضه وأوصى أن يكتب عند رأسه "وفيات الأعيان" ، حـ٦ ، ص٢٥٨ .

دوبيت لابن خلكان (م٦٨١هـ) :

قد قـال لـى الخـيال إذ وافـانى　　هل تقنع أن أغشاك فى الأحيان
ما أحسبه يسمح بالوصل سدى　　بل قد حبس الرقاد عن أجفاني (١)

دوبيت لسعد الدين ابن عربى (م٦٨٦هـ) :

فى وجنة محبوبى خال يسبى　　ناديت وقد رأيته من كربى
ذا خدك كـامل الحـسن فلـم　　ألقيت عليه حبّة من قلبى

من القرن الثامن الهجرى :

دوبيت لابن المرحل (م٧١٦هـ) :

عانقت وبالعناق يشفى الوجد　　حتى شـفى الوجـد ومات الصـد
من إخمصـه لثما إلى وجـنته　　حتى اشتكت القضب وضج الورد

دوبيت لصفى الدين الحلى (م٧٥٢هـ) :

أفدى قمرا كل الورى تهواه　　ما أرخـص عشـقه وما أغـلاه
ينأى ملّا وخاطـرى مأواه　　ما أبعـده منـى ومـا أدنـاه

دوبيت لابى حجر العسقلانى (م٨٥٢هـ) :

يا من عذل المحب فى عشق قمر　　ظلما ونهى عن التلاقى وأمـر
الليلة فى الصدود لا أحمـلها　　والساعة فى البعاد أدهى وأمر

---

(١) "وفيات الأعيان" حـ٧ ، ص١٠٦ .

من القرن العاشر الهجرى :

دوبيت لابن مليك الحموى (م٩١٧ هـ) :

الطرف يقول قد رمانى القلب   والقلب لناظرى يقول الذنب
والله لقد عجبت من حالهما   هذا دنفٌ ، ودمع هذا صبَ

دوبيت للهادى اليمنى (م٩٣٢هـ) :

ما ناح مطوق بأعلى البان   أو لاح بويرقٌ على نعمان
إلا أمسيت صانعا لى فلكاً   كى لا أفنى بدمعى الطوفان ؟

دوبيت لفضولى البغدادى (م٩٦٣هـ) :

الحمد لمن أنار قلبى وهدى   والشكر لما فيه من الشوق بدا
ما أمدح واهيا سواه أبدا   لا أشرك فى ثناء ربى أحدا

من القرن الحادى عشر الهجرى :

دوبيت لأبى البحر الخطى (م١٠٢٨هـ)

يا محرق مهجتى بنار الصدّ   هى عن خطأ قتلك لى أم عمد
إن كنت أمنت من دمى طالبةً   فالله مطالبٌ بثأر العبد

دوبيت لبهاء الدين العاملى (م١٠٣١هـ)

كم بتّ من المسا إلى الإشراق   فى فرقتكم ومطربى أشواقى
والهم منادى ونقلى سهرى   والدمع مدامتى وجفنى الساقى

من القرن الثانى عشر الهجرى :

دوبيت لعلى القادرى الحموى (م١١١٣هـ)

الخد نقــى الورد ما فيــه نبــات والثغر شهى الورد ما فيه نبات
هل يسمح بالوصل لصبٍّ دَنِفٍ بالرغم من الحسود يوما ونبات

دوبيت لعبد الغنى النابلى النقشبندى (م١١٤٣هـ) :

يا طلعة من أحب في ذا الكون تختال علينا بثياب الصون
والخال غدا يلوح في وجنـــته قد حير قلبى بســواد العين

دوبيت لعثمان الموصلى (م١١٤٦هـ) :

أشتاق إليه وهو لا يشـــتاق ظبيٌ فتنت بحسنه العـشاق
ماضر لو واصل صبا مضنى قد أوثقه فى حــبه الميثــاق

دوبيت لأبى الفضل الطهرانى (م١٣٥٦هـ) :

يامن سهرت ببينه الأجـفان يا من سقمت بحبه الأبـــدان
لا ترتشف الجام من الخمر به بل تلك دمى دار بها القدحان

الفصل الثانى

الغــــزل

الغــزل

لفظ «الغزل» عربى وورد فى المعاجم اللغوية أن الغزل مشتق من أصلين :

الأول من مغازلة النساء، أى محادثتهن، والاسم «الغزل» محركة، «والتغزل» التكلف له» .

والثانى : بمعنى الفتور، فيقال : «غزل الكلب كفرح، أى فتر، وهو أن يطلب الغزال حتى إذا أدركه وثغا من فرقه انصرف عنه .(١)

ويقال : فلان غَزِلٌ ومُتَغَزِّلٌ وغزّيل . (٢)

وقد فهم الفرس لفظ الغزل فى البداية لهذا المعنى اللغوى يقول شمس الدين الرازى ما ترجمته : «الغزل فى أصل اللغة الحديث إلى النساء، وصفة المعاشقة معهن والتهالك فى محبتهن. والمغازلة معاشقة النساء وملاعبتهم. ويقال رجل غزل يعنى رجل يتشكل بصورة توافق طبع النساء، ويكون ميلهن إليه أكثر بسبب شمائله الحلوة وحركاته الظريفة وأقواله العذبة». (٣)

---

(١) القاموس المحيط ، لسان العرب .

(٢) أساس البلاغة " أبو القاسم محمود بن الزمخشرى جـ٢ ، ص١٦٣ ، القاهرة ١٣٤١هـ ١٩٢٣م.

(٣) "المعجم فى معايير اشعار العجم" ، ص٤٠٨ .

الغزل فى الشعر :

الغزل نوع من أنواع الشعر الغنائى الذى يعبر تعبيرا صادقا عن الإنسان : مشاعره وأحاسيسه وأفراحه وأحزانه وآماله وطموحاته. ويختص الغزل بالجانب العاطفى للإنسان، فهو يصور مواجيده وأشواقه وصبواته وهذا أمر معروف فى الشعرين العربى والفارسى .

واصطلاح الغزل يعنى غرضاً من الأغراض التى تدور حولها الأشعار العربية، وتتضمنها قصائد الشعراء فى كل عصر، من مدح وهجاء ورثاء وغزل وحماسة وغير ذلك من أغراض الشعر العربى المعروفة منذ القدم. ولعل من أشهر الشعراء المبكرين فى العربية الذين وقفوا أنفسهم على الغزل شاعر العصر الإسلامى عمر بن أبى ربيعة .

والغزل فى العربية على نوعين : غزل عفيف يتحدث عن الحب الطاهر النقى، كذلك الغزل العذرى الذى ظهر فى بوادى الحجاز ونجد لعصر بنى أمية (١) وغزل مادى يعبر عن الغرائز الجسدية، ويسرف فى الإباحية الحسية .

وقد شاع الغزل بنوعية فى العصر العباسى، فراج الغزل المادى على أيدى شعراء المجون مثل بشار بن برد فى البصرة، ومطيع بن إياس فى الكوفة، وكلاهما من مخضرمى الدولتين الأموية والعباسية . وكان يعاصره ذلك النوع الآخر من الغزل العف، ويمثله العباس بن الأحنف الذى قصر شعره، مثل عمر بن أبى ربيعة - على الغزل دون غيره . وصفه

---

(١) شوقى ضيف : "فصول فى الشعر ونقده" القاهرة ١٩٧١ (انظر ، ص٢٠) ، "الفن ومذاهبه" ص ٦٨ .

الإصفهاني بقوله : «كان شاعرا غزلا ظريفا مطبوعا .... ولم يكن يتجاوز الغزل إلى مديح ولا هجاء ... ولم يكن من الخلفاء ، فكان غزلا ولم يكن فاسقا» . (١)

النسيب والتشبيب :

ومما يرتبط بالغزل النسيب والتشبيب ، وهي كلمات ثلاثة يتردد ذكرها كثيرا في الكتب المعنية بالشعر والشعراء . وهذه الكلمات الثلاثة ترد في المعاجم اللغوية بمعنى واحد هو قول الغزل . (٢) ومن هنا درجت بعض الكتب العربية على استعمال هذه الكلمات الواحدة منها بمعنى الأخرى . (٣)

---

(١) "الأغاني" طبعة بيروت ، حـ٨ ، ص ٣٥٢-٣٥٣ .

(٢) "نسب" : نسب بالنساء ، ينسُبُ وينسب نسْبا ونسيبا : شبب بهن في الشعر وتغزل. "شبب" : تشبيب الشعر : ترقيق أوله بذكر النساء . وشبب بالمرأة : قال فيها الغزل والنسيب . والتشبيب : النسيب بالنساء (لسان العرب) .

(٣) استعمل الأصفهاني لفظ النسيب بمعناه تارة ، وتارة بمعنى الغزل، يقول في أخبار نصيب بن رباح : " وكان شاعرا فحلا فصيحا مقدما في النسيب والمديح، ولم يكن له حظ في الهجاء ، وكان عفيفا ويقال إنه لم ينسب قط إلا بامرأته (الأغاني حـ١ ص ٣٢٤)
ويشير فيما رواه من أخبار عن عمربن أبي ربيعة إلى أن أحدهم سأل جريرا أن ينشده بعض شعره، فقال له جرير : "إنكم يا أهل المدينة يعجبكم النسيب، وإن أنسب الناس المخزومي . يعني عمر بن أبي ربيعة" (الأغاني حـ١ ، ص٧٦)
ويذكر الأصفهاني النسيب مرادفا للغزل في ترجمته لأبي العباس بن الأحنف ، فيقول : "وكان قصده الغزل وشغله النسيب ... ولم يكن هجاء ولا مداحا" (الأغاني حـ٨ ، ص٣٥٣)

غير أن المعنى الاصطلاحى لهذه الكلمات يختلف عند الفرس فى بعض الأمور، فهم يفرقون بين الغزل والنسيب والتشبيب، يقول شمس الدين الرازى ما ترجمته : «وقد فرق بعض أهل المعنى بين النسيب والغزل ... والنسيب غزل يجعله الشاعر عادة مقدمة لمقصوده ليُرغّب طبع الممدوح فى سماعه ويصرف حواسه عن الشواغل الأخرى، لأن أكثر النفوس تميل إلى الاستماع إلى أحوال المحب والمحبوب وأوصاف مغازلة العاشق والمعشوق، وبهذه الوسيلة يدرك المقصود من القصيدة بخاطر مجتمع ونفس مطمئنة ويكون وقعها لديه أحسن» [١]. وهذا القول يتفق مع ما ذكره ابن قتيبه من أن الشاعر يبدأ بالنسيب ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه. ويتضح من هذين القولين أن النسيب غزل يفتتح به الشعراء قصائدهم على المدح، فهناك أغراض أخرى لم تخل من مقدمات فى النسيب، ولبعض شعراء العرب كبشار بن برد قصائد فى الفخر لها مقدمات فى الغزل . [٢]

واستعمل الأصفهانى لفظ التشبيب أيضا بمعنى الغزل فى أخبار عمر بن أبى ربيعة حيث يقول : "شبب عمر بن أبى ربيعة بزينب بنت موسى الجمحية فى قصيدته التى يقول فيها :

يا خليلى من ملام دعانـى	وألما الغـداة بالاظعـان
لا تلوما فى آل زينب إن الـ	قلب رهن بآل زينب عانى

(الأغانى حـ١ ، ص ٩٤)

(١) " المعجم فى معايير أشعار العجم " ، ص٤٠٦ .

(٢) انظر ديوان بشار

ونخلص من هذا إلى أن النسيب أبيات فى الغزل مطلقا ، تأتى كمقدمة لغرض آخر ، المقصود منها تنبيه السامع وجذب اهتمامه إلى الغرض الأصلى .

أما التشبيب فهو نوع آخر من الغزل يصور أحوال الشاعر مع معشوقته وما يجرى بينهما من أمور ، يقول صاحب المعجم ما معناه : «التشبيب هو الغزل الذى يصور واقعة وحال الشاعر كأشعار شعراء العرب أمثال كثير وقيس بن ذريح ومجنون بنى عامر " فقد كان لكل منهم علاقة قلبية بإمرأة ، وما قالوه هو عين واقعتهم وصورة حالهم» .(١)

ونظر للتقارب بين معنى كل من النسيب والتشبيب ومعنى الغزل ، فقد اختلط الأمر على البعض ولم يستطيعوا التفرقة بينهما ، بل إنهم أطلقوا على كل ما يرد فى بداية القصائد من مقدمات ، اسم النسيب أو التشبيب ، يقول شمس الدين الرازى ما ترجمته : «أكثر الشعراء لم يلتفتوا إلى هذا الفرق ، وكل غزل جاء فى بداية القصيدة مقدماً على مقصود الشاعر : من شرح لمحنة الأيام ، أو شكاية من الفراق ووصف الدمن والأطلال ، ونعت الرياح والأزهار وغير ذلك أسموه نسيبا وتشبيبا» . (٢)

وأما الغزل فهو وإن كان اسمه ينطبق على النوعين السابقين بحيث يمكن أن نسمى كل نسيب أو تشبيب غزلا ، إلا أنه لا يصح أن نسمى كل غزل نسيبا أو تشبيبا ، لأن الغزل موضوع قائم بذاته ، يدور حول العشق

---

(١) "المعجم فى معايير أشعار العجم : ، ص٤٠٦ .

(٢) السابق ، ص ٤٠٦ ٤٠٧ .

والمعاشقة، المعشوق فيه شخص بعينه، يبثه الشاعر أشواقه ومواجيده، يشكو إليه مرة ويشكو منه أخرى، ويعاتبه تارة ويستعطفه أخرى، يتفنن فى وصف محاسنه وأوصافه، ويحكى عنه ذكرياته وأشجانه.

يقول همائى : «واصطلاح الغزل كانوا يطلقونه فى البداية على الأشعار الغنائية والعاطفية التى كانت تنشد بمصاحبة الموسيقى، ثم استخدموا كلمة الغزل كمرادف لكلمة النسيب، وأسموا التغزلات التى كانت تفتتح بها القصائد غزلا» . (١)

والغزل كغرض أو موضوع قديم فى الشعر الفارسى كالعربى، وينقسم الغزل فى الفارسية إلى قسمين :

- غزل بشرى المعشوق فيه إنسان من البشر ،
- وغزل صوفى المحبوب فيه الله جل جلاله .

أما الغزل كفن، فهو يعنى قالبا معينا وفنا من الفنون التى ابتكرها شعراء الفرس.

فن الغزل فى الفارسية

فن الغزل قالب شعرى، وضرب من ضروب النظم الموحد القافية كالقصيدة .

والغزل أو الغزلية منظومة قصيرة يتراوح عدد أبياتها ما بين سبعة أبيات وخمسة عشر بيتا. وقد تقل عن ذلك فتبلغ الخمسة أبيات، أو

(١) "فنون بلاغت" ، ص ١٢٥ .

تزيد فتصل إلى تسعة عشر بيتا؛ وإن كان هناك من تجاوزوا فى بعض غزلياتهم العشرين بيتا. [١] وتنتهى الغزلية فى الأغلب بأن يذكر الشاعر لقبه الشعرى فى البيت الأخير أو السابق عليه، وهو ما يعرف فى الفارسية بالتخلص .

وقد بدأ بعض الشعراء بذكر تخلصاتهم فى الغزل فى القرن السادس الهجرى، والتزموا بهذا التقليد فى القرن السابع لهجرى، ولم يغفلوه إلا نادرا .

وتشترك الغزلية مع القصيدة فى أن مطلعها موحد القافية بين مصراعيه، ومصاريعها الأخيرة فى جميع أبياتها موحدة القافية مع مطلعها .

وتختلف الغزلية عن القصيدة فى عدد الأبيات، فمن المتعارف عليه فى الفارسية أن تكون القصيدة فى حدود الثلاثين بيتا، [٢] وقد تبلغ المائة بيت أو تزيد، وأيضا فى ذكر التخلص، فهذا التقليد غير مشترط فى القصيدة. [٣]

---

(١) "تجاوزت بعض غزليات السعدى الشيرازى وجلال الدين الرومى العشرين بيتا ، بل إن جلال الدين وصل بالغزل إلى ستة وأربعين بيتا (غزل ٢٤٦٤ من ٩١٥) ، ثلاثة وأربعين غزل ١٨٤٧ ص ٦٩٦-٦٩٨) ثلاثة وأربعين غزل ١٧٩١ ص ٦٧٤- ٦٧٥) ٤٨ غزل ٩١٤ ، ص٣٦٨- ٣٩٦ ، انظر : "متن كامل ديوان سعدى شيرازى " ص ٤٣٩ ، ص ٥٠٠ " كليات ديوان شمس تبريزى" غزل رقم ١٤٥٨ ، ١٣٧٦ ، ١٤٣٩" .

(٢) انظر "فنون الشعر الفارسى ، ص ٧٧ ومابعدها .

(٣) "مما هو جدير بالذكر أن الشاعر الخاقانى ذكر تخلصه فى بعض قصائده (راجع "ديوان خاقانى") .

وفيما يتعلق بالموضوع أو الغرض، فإن موضوع الغزل يكون فى الغالب الحب العفيف والعشق المنزه إنسانيا كان أو إلهيا، وإن كان بعض الشعراء المتأخرين قد طوروا أغراض الغزل بحيث شمل أغراضا أخرى كالنقد الاجتماعى، والإشارات السياسية والتاريخية، كما فى غزليات الحافظ الشيرازى. (١)

أما عن أوزان الغزل، فقد استحسنوا أن يبنى على وزن من الأوزان التى تحسن موسيقاها كالهزج والرمل والمضارع والخفيف والمجتث؛ وإن كان لا يوجد ما يحول دون صياغته فى الأوزان الأخرى .

بداية الغزل وتطوره فى الشعر الفارسى :

ارتبطت بداية الغزل فى الفارسية ببداية الشعر الفارسى الإسلامى، ولعل من أقدم نماذجه ما نراه فيما بقى من شعر حنظلة البادغيسى (م٢٢٠هـ) ، الذى يعده البعض أول من قال الشعر الفارسى بعد الإسلام، وينسبون إليه هذين البيتين في الغزل :

يارم سپند اگرچه برآتش همی فگند　　از بهر چشم تا نرسد مرورا گزند
اورا سپند وآتش نايد همی بكار　　باروی همچو آتش وبا خال چون سپند (٢)

والمعنى :

مع أن حبيبى كان يلقى البخور على النار،
من أجل العين حتى لا يصيبه أذى، فيضار .

---

(١) انظر : "حافظ الشيرازى" ، ص ٢٨٠ ومابعدها .
(٢) "لباب الألباب" حـ٨ ، ص٢ .

فإن البخور والنار لا يفيدانه،
مع خال كالبخور ووجه شبيه بالنار.

وإذا كان هذا المثال يرجع نشأة الغزل إلى أوائل القرن الثالث الهجرى، فإن هذا النوع من الشعر أخذ فى النمو على أيدى شعراء القرن الربع الهجرى، كالرودكى، والشهيد، والدقيقى، ومعاصريهم، وذلك أن الغزل كان من أهم الموضوعات التى طرقها أولئك الشعراء، والنماذج التى بقيت من أشعارهم وحفظتها لنا كتب التراجم لا تزيد عن كونها أشعارا فى المدح والوصف والغزل، وكان أولئك الشعراء يعبرون عن مشاعرهم وعواطفهم فى غزل بسيط لطيف يصوغونه إما فى رباعيات أو مقطعات، كهذه الرباعية للرودكى، والتى جاءت فى أسلوب قصصى بديع يقوم على السؤال والجواب.

آمد برمن. كه؟ يار. كى؟ وقت سحر
ترسنده. زكه؟ زخصم. خصمش كه؟ قمر
دادمش دو بوسه. بركجا؟ برلب تر
لب بد؟ نه. چه بد؟ عقيق. چون بد؟ چوشكر

والمعنى:

جاء إلىّ. من؟ الحبيب. متى؟ وقت السحر.
جاء خائفا. ممن؟ من الخصم. من خصمه؟ القمر.
قبلته قُبلتين. أين؟ على شفته الغضة.
هل كانت شفة؟ لا. ماذا كانت؟ عقيقا. وكيف كانت؟ كالسكر.

وهذه القطعة [١] للشاعر «منجيك»، من شعراء أواسط القرن الرابع، ويقول فيها ما ترجمته :

- يا من أنت أجمل من نقش الديباج الأرمنى،
ويا من أنت أطهر من قطرة المطر البهمنى. [٢]
- حيثما يكون شعرك يغمر المسك كل الأحياء،
وحيثما يكون وجهك يعم كل البلاد الضياء.
- إذا كنت شهدى الشفة، فلم حديثك مُرّ،
وإذا كنت ياسمينى الصدر، فلم قلبك حديدى، كالصفر.
- لا تنظر إلى القمر فيظلم نوره من الحسد،
ولا تمر بالبستان فتكسر سروه الفارع، بالكمد.
- إن العاشق يدعوك الربيع النضير،
لأنك شقائقى الوجه وبنفسجى العارض وجسدك ياسمين وثير. [٣]
- لقد جرحت كبدى بسهم الفراق،
فما أطيبك ياصبر على فرلق الحسان من جوشن، واق.

---

(١) النص الفارسي :

اى خوبتر ز پيكر ديباى ارمنى	اى پاكتر ز قطرهٔ باران بهمنى
آنجا كه موى تو همه برزن بزير مشك	وآنجا كه روى تو همه كشور بروشنى
ار انگبين لبى سخن تلخ مر چراست	ور ياسمين برى تو بدل چونكه آهنى؟
منگر بماه نورش تيره شود ز رشك	مگذر بباغ سرو سهى پاك بشكنى
خرم بهار خواند عاشق ترا كه تو	لاله رخ وبنفشه خط وياسمن تنى
مارا جگر بتير فراق تو خسته گشت	اى صبر بر فراق بتان نيك جوشني

(گنج سخن حـ١ ، ص٤٢-٤٣)

(٢) "بهمنى" نسبة إلى "بهمن" من شهور الشتاء ، وهو الشهر الحادى عشر فى التقويم الفارسى ، ويقابل فى الشهور الأفرنجية يناير وفبراير .

(٣) "فى الفارسية" : ياسمين وياسمن بمعناه المعروف ، و "سمن" بمعنى "الوثير" فى العربية ، وهو زهر أبيض يشبه الياسمين .

وفى القرن الرابع الهجرى وأوائل القرن الخامس، اتخذ بعض شعراء المديح من الغزل مطية لأغراضهم؛ فقد درجوا على نهج شعراء العرب من تصدير قصائدهم بأبيات فى النسيب أو التشبيب، وأمثلة ذلك كثيرة وظاهرة فى قصائد العنصرى (م٤٣١هـ) والفرخى (م٤٢٩هـ)، والمنوچهرى (م٤٣٢هـ) ومن جاء بعدهم وكانت القصيدة التى لا تبدأ بمثل هذه التغزلات تسمى بالمحدودة أو المقتضبة. [١] وتعد التغزلات من أبرز نماذج الأشعار الغزلية فى الشعر الفارسى فى تلك الفترة، ومن أمثلتها هذه الأبيات التى بدأ بها الأنورى (م٥٨٥هـ) قصيدة له فى مدح (خواجه) ضياء الدين مودود بن أحمد العصمى، ويقول فيها [٢] ما ترجمته :

- أقبلت على شمس الحسان فى الهزيج الأخير،
  بقد مثل السرو الفارع، ووجه كالبدر المنير.
- وقد وضعت شفتها الحمراء ألف روح على النار،
  وسحبت ذؤابتها ألف قلب فى سلسلة كالحرير.
- وعلى هذه الصفة دخلت وثاقى،
  مثلما جاءت بلا اختيار ولا تدبير.

---

(١) "المعجم فى معايير اشعار العجم" ص ٤٠٨ .

(٢) "النص الفارسى" :

بر من آمد خورشيد نيكوان شبگير   بقد چو سرو بلند وبرخ چو بدر منير

هزار جان لب لعلش نهاده بر آتش   هزار دل سر زلفش كشيده در زنجير

بدين صفت بوثاق من اندر آمده بود   چنانكه آمده بى اختيار وبى تدبير

- بسطت طُرَّتُها يدها على كمين الأرواح ،
وسلكت غمزتها من قوس حاجبها السهم ، الوفير .

- ولم يكن فى موافقتها مشقة عبد ولا رقيب ،
ولا فى مقدمتها عناء رسول وكنز سفير .

- وكنت ، من ذهولى وسكرى ، فى عالم
لم أدر فيه ، عن هذا العالم القليل أو الكثير .

- فتقدمت إلى وسادى بمائة لطف ،
ولما رأتنى فى كف النوم والخمار كالأسير ،

- قالت لى طاعنة : مرحى ! بعدم الثبات والمعنى ،
وواه من غفلتك وعادتك ، أيها الغرير !

- أى موضع للنوم والخمار ؟ وحتام تنم ؟
انهض واستقبل ، فقد دخل المدينة موكب الأمير .

وفى أواخر القرن الخامس الهجرى وأوائل القرن السادس بدأ الغزل فى الانفصال عن التغزلات ، واتجه الشعراء إلى نظم الغزليات المستقلة ، وأصبح للغزل قالبه الفنى المميز الذى تحدثنا عنه واحتلت الغزليات قسما

کشاده طرهٔ او بر کمین جانها دست   کشید غمزهٔ او در کمان ابرو تیر
نه در موافقتش زحمت رقیب ورهی   در مقدمه رنج رسول وگنج سفیر
من از خرابی ومستی بعالمی ، که درو   خبر نبودم زین عالم از قلیل وکثیر
بصد لطیفه ببالین من فراز آمد   مرا چون کف خواب وخمار دید اسیر
بطعنه گفت : زهی ! بی ثبات وبی معنی   زغفلت تو فغان وز عادت تو نفیر
چه جای خواب وخمارست؟ چند خسبی؟ خیز   پذیره شو ، که در آمد بشهر موکب میر
("دیوان انوری" ، ص١٦٢ ١٦٣)

كبيرا من دواوين الشعراء أمثال السنائى (م٥٣٥هـ) والأنورى (م٥٨٣هـ)، والخاقانى (م٥٩٥هـ)، وظهرت فى بعض غزليات السنائى روح التصوف واضحة، مما يؤكد أنه نظمها بعد صوفه.

وكانت صبغة التصوف قد غلبت على الشعر الفارسى فى القرن السادس الهجرى، واتجه الشعراء إلى استعمال الأساليب الصوفية فى التعبير، حتى ولو كانوا غير متصوفة، وكان الغزل العاطفى البشرى والغزل الصوفى منفصلين عن بعضهما البعض، إلا أنهما ما لبثا أن اجتمعا على أيدى بعض الشعراء فى تلك الفترة وأصبحت الغزليات تؤول أحيانا على معناها الظاهرى البشرى، وأحيانا أخرى على معناها الباطنى الصوفى.

ومن أشهر الشعراء الذين ارتقوا بالغزل وأبدعوا غزلا جميلا، شاعر القرن السابع الهجرى السعدى الشيرازى؛ فإلى جانب شعره الأخلاقى، نظم أربع مجموعات من الغزل، بعضها له طابع صوفى. وفيما يلى غزلية من غزلياته، ويقول فيها ما معناه :

– أمس، فى حياتى، أحسست بالراحة ليلا،
لأن حبيبى القمرى الوجه كان فى حضنى، مستقرا.
– وكنت هكذا سكران برؤيته، حيران فى عشقه،
فنسيت الدين والدنيا.(١)

---

(١) النص الفارسى :

مـــر راحت از زندگى دوش بود   كه آن ماه رويم در آغوش بود
چنان مست ديار وحيران عشق   كه دنيا ودينم فراموش بود

- لا أقول الخمر الياقوتية الحلوة السائغة،
بل كان السم من راحته، شهدا.
- لم أدر، من غاية لطفه وحسنه،
أكان - ذلك - فضة ووثيرا، أو صدرا وكتفا.
- وكنت بكل كياني عينا وأذنا،
لمشاهدة محياه وسماع حديثه، الناعش الروح انتعاشا.
- لا أدرى هذه الليلة كيف طلع النهار،
إنما يعرف هذا من كان يقظا.
- لقد أذن المؤذن للصلاة خطأ،
وربما كان مثلى مدهوشا وثملا.
- تحدثنا، وعلم بأمرنا العدو والصديق،
وزال ذلك التحمل الذى كان سترا.
- ياسعدى! ربما رأيته فى النوم،
فامسك لسانك اليوم، فقد كان ذلك بالأمس حدسا.
- فلا أرى الله الفقير كنزا،
لأنه لا يستطيع السكوت حرصا.

نگويم مى لعل شيرين گوار	كه زهر از كف دست او نوش بود
ندا نستم از غايت لطف وحسن	كه سيم وسمن يا بر ودوش بود
بديدار وگفتار جان پرورش	سراپاى من ديده وگوش بود
نميدانم اين شب كه چون روز شد	كسى باز داند كه باهوش بود
مؤذن غلط كرد بانگ نماز	مگر همچو من مست ومدهوش بود
بگفتيم ودشمن بدانست ودوست	نماند آن تحمل كه سر پوش بود
بخوابش مگر ديده اي سعديا	زبان در كش امروز كآن دوش بود
مبادا كه گنجى ببيند فقير	كه نتواند از حرص خاموش بود

(كلمات سعدى : ص ٤٥٤)

وفي القرن الثامن الهجري عاش في شيراز عاصمة أقليم فارس شاعر الغزل المبدع الحافظ الشيرازي (م٧٩١هـ)، الذي نظم معظم شعره في فن الغزل، ويشتمل ديوانه على ما يقرب من الستمائة غزلية. (١)

وترجع أهمية الحافظ إلى أنه خرج بالغزل عن موضوعه التقليدي، فتناول في غزلياته أغراضا متنوعة، كما استطاع أن يمزج في شعره بين معاني الغزل البشري والغزل الصوفي، ونظم نوعا من الغزل يمكن تفسيره على المعنيين، ومن هنا ذهب بعض شراحه إلى القول بأن أشعاره لا يجب أن تؤخذ على معانيها الظاهرية. (٢) وهذه غزلية من غزلياته، يقول فيها ما معناه:

- المتوجون غلمان نرجسه عينك السكرى،
والمفيقون سكارى خمر شفتك الحمرا.
- وغمازنا، أنا وأنت، نسيم الصبا ودمع عيني،
وإلا لحفظ العاشق والمعشوق السر.
- حين تمر، انظر من تحت ذؤابتك المنثنية،
لترى، كم من محزون عن يمنى ويسرى. (٣)

---

(١) "حافظ الشيرازي" انظر: ص٢٦٥.

(٢) "السابق" ص ٢٨٥.

(٣) النص الفارسي:

غلام نرگس مست تو تاجدارانند — خراب بادهٔ لعل تو هوشيارانند
ترا صبا ومرا آب ديده غماز — وگرنه عاشق ومعشوق راز دارانند
ز زير زلف دوتا چون گذركنى بنگر — كه از يمين ويسارت سوگوارانند

- وطف بروضة البنفسج مثل الصبا ، وانظر
كيف أنه من تطاول طرتك لن يستقر !
- إن نصيبنا الجنة ، فامض أيها العارف ،
فإن مستحقى الكرامة هم الآثمون طُرًا .
- ولست وحدى المتغزل فى ورد عارضيك ،
فآلاف العنادل ، من كل طرف ، تشدوا به جهرا .
- فكن معينى أيها الخضر المبارك ، فإنى
أسير راجلا ورفاقى يحتلون على الجياد ظهرا !
- وتعال إلى الحان ، واجعل وجهك بلون الأرجوان ،
ولا تذهب إلى الصومعة لأن هنالك للفساق وكرا .
- فلا كان لك يا حافظ خلاص من تلك الذؤابة الملتفة ،
فكل مقيد فى شباك الحبيب صار حرًا .

گذار کن چو صبا بر بنفشه زار وبین — که از تطاول زلفت چه بیقرا رانند
نصیب ماست بهشت ایخدا شناس برو — که مستحق کرامت گناه کارانند
نه من بران گل عارض غزل سرایم وبس — که عندلیب تو از هر طرف هزارانند
تو دستگیر شو ای خضر پی خجسته که من — پیاده میروم وهمرهان سوارانند
بیا بمیکده وچهره ار غوانی کن — مرو بصومعه کانجا سیاهکارانند
خلاص حافظا از آن زلف تابدار مباد — که بستگان کمند تو رستکارانند
("دیوان حافظ" غزل ١٣١ ، ص٦٩)

الغزل الصوفى :

بدأ نفوذ التصوف يظهر فى الشعر الفارسى فى القرن الخامس الهجرى على أيدى مجموعة من شعراء الرباعيات ، كان على رأسهم أبو سعيد بن أبى الخير (م ٤٤٠هـ) الذى يعده البعض أول من ابتدع الشعر الصوفى. [١] غير أن هذه الظاهرة لم تلبث أن ازدادت وضوحا عند السنائى الذى نظم أوائل المثنويات والغزليات الصوفية فى الشعر الفارسى.

والمتتبع للحركة الصوفية فى القرن الخامس الهجرى يلحظ أن صوفية تلك الفترة أخذوا يستقرون فى الخانقاهات التى عمت أرجاء العالم الإسلامى، ووجد عدد كبير منها فى خراسان والعراق وفارس. وكان من التقاليد المتبعة فى تلك الخانقاهات إقامة مجالس السماع التى يرددون فيها أشعارا فى الغزل، يفسرونها تفسيرا صوفيا، فتسرى النشوة فى المستمعين، وتتملكهم حال من الوجد. ومن هنا بدأ الصوفية يتخذون من الغزل وسيلة لشحذ خواطر المستمعين واستجلاب حالات الوجد فى مجالس السماع. وقد أدى هذا بالطبع إلى اهتمام جماعة من المتصوفة بنظم الغزل الصوفى على طريقتهم الخاصة. وسلكوا فيه مسلك الرمز والإيماء.

وفى القرن السادس الهجرى طلعت موجه الرمز على الشعر الفارسى وأصبح للشعراء الصوفية لسان مرموز ولغة خاصة، فعلى الرغم من أنهم استعملوا نفس الألفاظ التى كان يستعملها الشعراء غير

---

(١) مجلة الأكاديمية الپافارية : ميونخ ١٨٧٥ (مقال بقلم "ايته" ، ص١٤٦).

المتصوفة، إلا أنهم استعملوها على سبيل المجاز والكنايات والاستعارات، فقد يرمز الشاعر الصوفى إلى محبوبه الإلهى بالحسناء، ويشير بوجهها القمري أو الشبيه بالشمس إلى تجلى الجمال الأزلى وإشراق أنوار الحقيقة، وبشعرها الأسود المنثور الذى يحجب وجهها وجدائلها المسكية المبعثرة إلى الواحد محجوبا بالكثرة، وبقدها السروى الفارع وعينيها النرجستين وشفتيها الياقوتيتين وأسنانها اللؤلؤية إلى ذات الله منكشفة فى صفاته، وقوس حاجبها يعنى عنده المحراب حيث يتجلى الحبيب وتنكشف المشاهدة. وإذا كشفت له عن وجهها فإن ذلك يعنى اطلاعه على ما استتر عن الفهم، وإذا أشاحت بوجهها أو نأت عنه فمعنى ذلك أنه صار فى الحجاب .

كما أخذوا الألفاظ التى يستعملها الناس بمعان دنيوية كالخمر والشراب والساقى فغيرها فى معجمهم إلى معان تدل على الطهر والصفاء، فكلمة «رند» بمعنى عربيد و «خراباتى» بمعنى سكير تعنى عندهم الصوفى العارف أو الملامتى، وكلمة «مى» بمعنى الخمر أصبحت تعنى التعاليم الصوفية، والخمّار أو الساقى فى لغتهم هو الشيخ الذى يسقى هذه التعاليم، وكلمة «ميكده» و «خرابات» بمعنى الحان تعنى الخانقاه أو الرباط الذى يجتمع فيه الصوفية. والخمر المعتقة التى تفور فى الدنان تعنى غليان العشق، حتى كلمة «دُرد» بمعنى عكارة الكأس أصبحت تعنى غليان العشق.

وقد طوروا أيضاً موضوعات الغزل فأكثروا من الحديث فيه عن المفاهيم والأفكار والرسوم الصوفية كالفناء والبقاء، والسكر والصحو، والاتحاد، ووحدة الوجود، ووحدة الأديان، والسماع وغير ذلك من

الأسس والرسوم الصوفية .

وفيما يلى لمحات من الغزل الصوفى، نبدؤها بغزلتين للسنائى، ويبدو منهما أنه نظم الأولى قبل أن يتصوف، ونظم الثانية بعد تصوفه، فهو فى كلتيهما يخاطب الحبيب، ولكن الحبيب مختلف .

يقول فى الغزلية الأولى :

- أحسنت ومرحى يا حبيبى الجميل ! فقد جئت إلينا مزينا .
- ليس لى اليوم بديل عنك، فبك لم يبق لى ميل إلى نفسى .
- حل نطاقك، وخذ الكأس، وزين - بجمالك - مجلسنا .
- إلام النطاق والعمامة والنعل؟ وحتام السفر والمرح فى الصحراء .
- لنقض اليوم - معا - وقتا طيباً، ولنودع الأمس والغد .
- أنا لا أطيق هجرك، فماذا أفعل معك غير المداراة . (١)

ويقول فى الغزلية الثانية :

- عارضك الجميل قمر ليل التائهين،
وقامتك المليحة سرو قلوب العاشقين .

---

(١) النص الفارسى :

احسنت وزه اى نگار زيبا — آراسته آمدى بر ما
امروز بجاى تو كسم نيست — كز تو بخودم نما ند پروا
بگشاى كمر پياله بستان — آراسته كن تو مجلس ما
تاكى كمر وكلاه و موزه — تا كى سفر ونشاط صحرا
امروز زمانه خوش گذاريم — بدرود كنيم دى وفردا
من طاقت هجر تو ندارم — با تو چكنم بجز مدارا
("ديوان السنائى" غزل ١ ص ٥٧٨)

- وسحر يدك همة الملائكة المقربين،
وتراب قدمك كحل أعين، الروحيين.
- رأى جميع الألباء مرتبط بتقديرك،
أرواح جميع العاشقين مولهة بحبك.
- وصلك عنقاء فوق محلة العدم،
وخاطر من ليس لهم خاطر مأواك ومسكنك.
- وقت خروج عيسى الموقوف على الفلك
الرابع، صار منتظرا رأيك.
- وموسى، حين سكر، بدأ في العربده،
لأن صبره نفذ وقت تجليك. (١)

ويعتبر فريد الدين العطار (م٦٢٧هـ) الثاني بعد السنائي - من الشعراء الصوفية الكبار الذين اهتموا بنظم الغزل، وديوانه حافل بالغزليات المليئة بالأفكار والمفاهيم الصوفية، كهذه الغزلية التي يتحدث فيها عن الفناء والبقاء..

---

(١) النص الفارسي :

ماه شب گمرهان عارض زيباى تست — سرو دل عاشقان قامت رعناى تست
همت كروبيان شعبده دست تو — سرمهٔ روحيان خاك كف پاى تست
راى همه زيركان بستهٔ تقدير تو — جان همه عاشقان سغبه سوداى تست
وصل تو سيمرغ گشت بر سر كوى عدم — خاطر بى خاطران مسكن وماواى تست
بر فلك چارمين عيسى موقوف را — وقت خروج آمده است منتظر راى تست
موسى چون مست گشت عربده آغاز كرد — صبر بغايت رسيد وقت تجلاى تست
("ديوان السنائي" عزل ٣٢ ص ٥٩٢)

يقول :

- إن ما وجدته فى عشق الحبيب ،
هو أنى وجدت الروح أقل الأشياء .
- وعندما شاهدت وجه الحبيب عنانا ،
أدركت مئات الآلاف من أسرار الخفاء .
- ولما وقعت فى وهم البقاء ،
وجدت نفسى مشتتا فى - ذلك - البقاء .
- فلما غصت فى بحر الفناء ،
وجدت كثيرا من الدُّر فى الفناء .
- إياك أن تظن أن هذا البحر العميق ،
ليس صعبا ، وأنى وجدته سهل العطاء .
- لقد قطرت من قلبى مئات الآلاف من قطرات الدماء ،
حتى اهتديت إلى قطرة من هذه الدماء .
- فأى بحر هذا الذى لم أجد له ،
طوال العمر ، بدءاً ولا انتهاء .(١)

---

(١) النص الفارسى :

آنچه من در عشق جانان يافتم — كمترين چيزها جان يافتم
چون بديدم آشكارا روى دوست — صد هزاران راز پنهان يافتم
چون در افتادم بپندار بقا — در بقا خودرا پريشان يافتم
چون فرو رفتم بدرياى فنا — در فنا دُر فراوان يافتم
تا نپندارى كه اين درياى ژرف — نيست دشوار ومن آسان يافتم
صد هزاران قطرهٔ خون از دل چكيد — تا نشان قطره اي ز آن يافتم
اين چه در پائيست كز عمر دراز — هرگزش نه سر نه پايان يافتم

- فلمـــا فنيـت عن نفـــسى وعن الخلق،
ظفرت من الحبيب بحياة الروح، بغير عناء.
- ووجدت شموع العشق من هوى الحبيب،
مشتعلة في قلب «العطار» بلا خفاء.

وبلغ شعر الغزل الصوفى الأوج فى القرن السابع الهجرى على يد جلال الدين الرومى (م٦٧٢هـ) ثالث الشعراء الصوفية الكبار وأعظم شعراء الغزل على الإطلاق فى الشعر الفارسى، فقد نظم ثلاثة آلاف وخمسمائة غزلية صوفية، (١) تسنم فيها الذروة من حيث السمو فى التعبير والرقة فى الألفاظ والروعة فى التصوير. وتعد غزلياته نموذجا رفيعا للغزل الصوفى، كهذه الغزلية التى يتكلم فيها عن فكرة الاتحاد بين العاشق والمعشوق.

يقول :

- ما أطيب تلك اللحظة التى جلسنا فيها فى الإيوان. أنا وأنت،
بشكلين وصورتين وروح واحدة أنا وأنت.
- ورونق البستان وشدو الطيور يهبنا ماء الحياة،
فى الوقت الذى ندخل فيه البستان أنا وأنت.
- وتقبل نجوم لفلك لتشاهدنا معا،
فنريها قمرنا - وبدر حسننا - أنا وأنت.

چون بمردم من زخويش وهم ز خلق   زندگى جـــان زجـــانان يافـــتم
شـمـعـهـاى عـشق از سـوداى دوست   در دل عـطـار ســــوزان يافـــتم
("ديوان عطار"، ص٢٧٦)

(١) على دشتى : "سيرى در ديوان شمس تبريزى"، ص ١٧ تهران ١٣٣٧ هـ.ش.

– أنا وأنت بدون «أنا» و «أنت» نصير من الذوق مجتمعين ،
سعيدين فارغين من الخرافات المتفرقة أنا وأنت .
– وتأكل ببغاوات الفلك أكبادها ، حسرة ،
فى المقام الذى نضحك فيه على هذا النحو أنا وأنت .
– والأعجب – من هذا – أننى وأنت فى ركن واحد هنا ،
وأيضا فى هذه اللحظة بالعراق والخراسان أنا وأنت .
– انهض لنضحى بالروح مرة أخرى فى هوى «شمس الدين» ، (١)
فنصير كالشمس ناثرة الدُّر أنا وأنت . (٢)

وفى الفترة التى بين جلال الدين الرومى وعبد الرحمن الجامى (م٨٩٨هـ) ، أخر الشعراء الصوفية الكبار فى الأدب الفارسى ، ظهر عدد من الشعراء الذين نظموا الغزل ، وكان لبعض أشعارهم الطابع الصوفى ، مثل العراقى (م٦٨٨هـ) ، والسعدى (م٦٩١هـ) ، وهمام التبريزى (م٧١٤هـ) ، وخواجو الكرمانى (م٧٥٣هـ) .

---

(١) « يتخلص جلال الدين فى غزلياته بشمس الدين أو شمس تبريزى ، وهو اسم شيخه شمس الدين التبريزى » .

(٢) النص الفارسى :

خنك آن دم كه نشستيم در ايوان من وتو — بدو نقش وبدو صورت بيكى جان من وتو
رنگ باغ ودم مرغان بدهد آب حيات — آن زمانى كه در آئيم ببستان من وتو
اختران فلك آيند بنظارهٔ ما — مه خودرا بنمائيم با ايشان من وتو
من وتو بى من وتو جمع شويم از سر ذوق — خوش وفارغ از خرافات پريشان من وتو
طوطيان فلكى جمله جكر خوار شوند — در مقامى كه بخنديم بر آن سان من وتو
اين عجبتر كه من وتو بيكى كنج اينجا — هم دراين دم بعراقيم وخراسان من وتو
خيز تا بار دگر در هوس شمس الدين — جان ببازيم چو خورشيد در فشان من وتو

(ديوان شمس تبريزى ، ص٤٤١)

وتعد غزليات الجامي امتدادا لغزليات الشعراء الثلاثة الكبار : السنائي والعطار وجلال الدين الرومي، ومنها هذه الغزلية التي تدور حول فكرة وحدة الوجود،

ويقول فيها :

- أيها الصوفي ! أي صراخ هذا - قولك - من أين إلى الأين ؟
هذه الحقيقة واضحة : من العلم إلى العين.
- ما قولك : ما الحاصل في البحر ؟ سافر ،
وابحث عن هذا الجوهر، كالخضر، في مجمع البحرين.
- الوجود، في ذمتنا، دين عليك،
فأين جذب الفناء المؤدي لهذا الدين ؟
- إن وهم الإثنينية كفر في مشرب التوحيد، ونفيها في مذهب التقليد شين.
- إنها لوحدة محضة تصير من كثرة التكرار،
تارة أربعا، وثلاثا تارة، وتارة اثنتين.
- والعين واحدة، وحين تزاد عليها نقطة،
من قيد التعيين، يتأتى منها غين.
- فيا جامي ! لا تفكر في القرب والبعد،
فلا قرب ولا بعد ولا وصل ولا بين. (١)

---

(١) النص الفارسي :

صوفي چه فغانست كه (من اين إلى الاين) — اين نكته عيانست (من العلم إلى العين)
(ما الحاصل في البحر) چه گوئی سفری كن — چون خضر بجو اين گهر از مجمع بحرين
در ذمت ما دين بود بر تو هستی — كو جذب فنائی كه مؤدی بود اين دين
در مشرب توحيد بود وهم دوئی كفر — در مذهب تقليد بود نفی دوئی شين
اين وحدت محض است كه از كثرت تكرار — گه اربعه وگاه ثلاثة وگه اثنين
عينی است يگانه كه چو از قيد تعيين — افزود برو نقطه پديد آمد ازو غين
جامی مكن انديشه ز نزديكی ودوری — (فلا قرب ولا بعد ولا وصل ولا بين)

("ديوان جامی" ، ص٢٠٤)

الفصل الثالث

السماع عند أبى سعيد بن أبى الخير

السماع عند أبى سعيد بن أبى الخير

«أبو سعيد بن أبى الخير» من الشخصيات الفريدة فى تاريخ التصوف الإسلامى بعامة والتصوف الفارسى بخاصة، تميز بمميزات قل أن يتميز بها غيره، واختط لنفسه فى التصوف مسلكا لم يسلكه أحد قبله، وترك فى سجل الحياة الروحية بصمات واضحة اقتصرت عليه دون غيره.

كان شاعرا من شعراء الرباعيات فى الآدب الفارسى، وشيخا من شيوخ الصوفية أصحاب الخرقتين، عاش فى النصف الثانى من القرن الرابع الهجرى والنصف الأول من القرن الخامس، وعاصر عددا من شيوخ الصوفية الكبار أمثال أبى عبد الرحمن السلمى، (م٤١٢هـ) وأبى العباس القصاب المتوفى فى أواخر القرن الرابع الهجرى، وأبى على الدقاق (م٤٠٥هـ) وتتلمذ عليهم، وكان رفيقا وزميلا لعدد آخر من شيوخ الجيل التالى، كأبى الحسن الخرقانى (م٤٢٥هـ) وأبى القاسم الجرجانى (م٤٥٠)، وأبى القاسم القشيرى (م٤٦٥هـ) .

اسمه «فضل الله بن محمد بن أحمد»، ويكنى بأبى سعيد، ويعرف بأبى سعيد بن أبى الخير الميهنى نسبة إلى مسقط رأسه «ميهنة» وهى مدينة صغيرة من أعمال خاوران بإقليم خراسان الفارسى، ولد فيها فى غرة المحرم لسنة سبع وخمسين وثلاثمائة بعد الهجرة، وتوفى ودفن بها فى شعبان سنة أربعين وأربعمائة، بعد أن بلغ من العمر ثلاثة وثمانين عاما وأربعة أشهر .

(أ) حياة أبى سعيد

المعلومات عن حياة أبى سعيد، على خلاف غيره من المتقدمين، كثيرة ومتوفرة، ويرجع الفضل في هذا إلى اثنين من أحفاده، سجلا سيرته فى كتابين فارسيين، أولهما كتيب يعرف باسم «حالات وسخنان شيخ أبو سعيد ابى الخير» (١) والثانى كتاب معروف اسمه «اسرار التوحيد فى مقامات الشيخ ابى سعيد» (٢)

---

(١) "ألف هذا الكتاب واحد من أحفاد الشيخ أبى سعيد، فى أحوال وأقوال جده.
وقد أشار مؤلف كتاب أسرار التوحيد إلى هذا الكتاب وذكر أنه أفاد منه، كما ذكر أن مؤلفه واحد من أبناء عمومته يدعى "جمال الدين أبو روح لطف الله" ولكنه لم يذكر اسم الكتاب.
وكان المستشرق الروسى جوكوفسكى قد عثر على مخطوطة فى المتحف البريطانى مجهولة الاسم والمؤلف أشار إليها "ريو" فى فهرست المخطوطات الفارسية وتشتمل على سيرة الشيخ أبى يوسف. وبمقارنة ماذكره مؤلف اسرار التوحيد عن الكتاب المؤلف عن جده قبل كتابه والذى أفاد منه، أمكن لجوكوفسكى أن يستنتج أن المخطوطة هى نص الكتاب المشار إليه، ولما لم يجد له اسما أطلق عليه اسما يناسب موضوعه فنشره تحت عنوان "حالات وسخنان شيخ أبو سعيد أبو الخير" أى أحوال وأقوال الشيخ أبى سعيد بن أبى الخير".

(٢) "كتاب" أسرار التوحيد" من مؤلفات القرن السادس الهجرى، ألفه حفيد آخر من أحفاد الشيخ أبى سعيد، يدعى "محمد بن المنور" حوالى عام ٥٧٤هـ، وأهداه إلى ملك الغور "غياث الدين محمد بن سام المتوفى عام ٥٩٩هـ.
والكتاب شرح مفصل لحياة أبى سعيد منذ ولاته حتى وفاته، ونوع العلوم التي حصلها وأحواله وأقواله وشيوخه والبلاد التى زارها أو أقام فيها، والأربطة والخانقاهات التي اختلى بها أو أدارها.
وهذا الكتاب أول مؤلف بالفارسية موضوعه حياة أحد الصوفية وقد أعطيت فيه صورة لأبى سعيد وسط دائرة الصوفية والشيوخ والدراويش الذين

ومما جاء فى هذين الكتابين نقف على أن حياة أبى سعيد تنقسم إلى ثلاث مراحل متمايزة هى : مرحلة الدراسة والتحصيل، ومرحلة الرياضة والمجاهدة، ومرحلة الولاية أو المشيخة.

مرحلة الدراسة والتحصيل :

بدأ أبو سعيد مرحلة الدراسة فى سن مبكرة، وتلقى علومه الأولى فى موطنه ميهنة، فأتم قراءة القرآن الكريم، ودرس النحو والصرف، وحفظ كثيرا من الشعر الجاهلى. ثم غادر ميهنة إلى مدينة مرو لدراسة الفقه، فقرأ خمس سنوات على الفقيه الشافعى أبى عبد الله الخضرى، وبعد وفاته تحول إلى أبى بكر القفال فقرأ عليه خمس سنوات أخرى. وانتقل بعد ذلك إلى مدينة سرخس لدراسة علوم الدين على أبى على زاهر بن أحمد، فكان يقرأ عليه التفسير فى الفجر، وعلم الأصول فى الظهيرة، وأخبار الرسول فى العصر . (١)

وفى سرخس التقى أبو سعيد بدرويش يدعى لقمان السرخسى فقدمه إلى أبى الفضل حسن من شيوخ الصوفية فى تلك المدينة، وكان هذا اللقاء بداية التحول فى حياة أبى سعيد، إذ ترك بعده دراسة علوم الدين، واتجه إلى التصوف، واتخذ أبا الفضل مرشداً.

عاصرهم وعاش معهم ، وهو من هذه الناحية من أوضح الكتب التي صورت لنا حياة الصوفية في القرن الخامس الهجرى. وترد بالكتاب معلومات قيمه عن المفاهيم الصوفية ورسوم الصوفية وعاداتهم واجتماعاتهم ، والشروط التى ينبغى توفرها فى الشيخ والمريد ونظام الحياة فى الخانقاهات .

وقد نقل أسرار التوحيد إلى العربية ونشرت الترجمة بالقاهرة عام ١٩٦٦ .

(١) انظر : "أسرار التوحيد" ، ص ١٨-٢٤ .

مرحلة الرياضة والمجاهدة :

بدأت تلك المرحلة من حياة أبى سعيد باختبار روحى تعرض له فى حضرة أبى الفضل الذى آنس منه الرغبة فى سلوك الطريق فضمه إليه وعلمه كيف يمارس الذكر ، ووضعه تحت مراقبته .

وأمضى أبو سعيد فترة الاختبار عند أبى الفضل ، فلما اجتازها بنجاح ، واطمأن الشيخ إلى صدق رغبته فى السير والسلوك أمره بالعودة إلى بلده ميهنة والبحث عن مكان يختلى به ، ويعرض عن نفسه وعن الناس ، ويستسلم لإرادة الله . (١) وكانت هذه إشارة البدء فى سلوك الطريق .

وفى ميهنة بدأ أبو سعيد رياضاته ومجاهداته ، فاتخذ من زاوية فى داره مكانا لاعتكافه ، وأمضى فترة فى الخلوة والتأمل ، امتدت لسبع سنوات ، أوجب على نفسه فيها ألوانا من الرياضات الشاقة ، وتردد خلالها على عدد من الأربطة فى مشارف ميهنة ، وعلى الطريق بين «باورد» وطوس ومرو .

ثم رجع إلى أبى الفضل فى سرخس فأمده بزاوية فى مواجهة صومعته ، ظل يمارس بها رياضاته . ونقله أبو الفضل بعد ذلك إلى صومعته الخاصة . فبقى عاما كاملا تحت إشرافه ، وفى نهاية العام أجاز له أبو الفضل العودة إلى موطنه مؤكدا أن كل شئ قد أنتهى .(غير أن أبا سعيد لم يقنع بما قام به ، فزاد من رياضاته ومجاهداته ، وأعرض عن الناس تماما ولجأ إلى صحراء خاوران ، يأكل من نباتاتها ، ويهيم فى هضابها وجبالها ، يتأنس

---

(١) انظر : "أسرار التوحيد" ، ص٢٤-٢٧ .

بحيواناتها وتأنس إليه وحوشها . وأمضى على هذه الحال سبع سنوات أخرى .

وكان أبو سعيد أثناء تلك المدة على صلة بشيخه أبى الفضل ، يلجأ إليه كلما اعترضه إشكال فى الطريق ، وبعد وفاته اتصل بأبى عبد الرحمن السلمى فى نيسابور ونال على يديه الخرقة الأولى . (١)

وبالرغم من المكانة التى بلغها أبو سعيد إلا أنه كان يحس بعد وفاة أبى الفضل بأنه مازال فى حاجة إلى شيخ يفيد من تجربته ، ويستزيد من صحبته ، فاتصل بالشيخ أبى العباس القصاب فى «آمل» وأقام عنده عاما عكف فيه على ممارسة الرياضة ، وانتهت تلك الفترة بأن قلده أبو العباس الخرقة الثانية ، وأمره بالرجوع إلى ميهنة قائلا له : «سوف يدقون هذا العلم على باب دارك بعد بضعة أيام» . وتحققت نبوءة الشيخ ، فلم يكد أبو سعيد يعود إلى ميهنة حتى توفى الشيخ أبو العباس فى آمل (٢) وخلفه أبو سعيد .

وقد أشار مؤلف أسرار التوحيد إلى أن عودة أبى سعيد من آمل جاءت مع بداية مرحلة جديدة فى حياته ، ذلك أن السلوك الطويل للطريق قاده إلى حال الكشف المستمر ، فارتفع عنه الحجاب الذى كان حتى ذلك الوقت يرتفع ليعود مرة أخرى ، وذكر ابن المنور أن الكشف تم لجده فى سن الأربعين ، (٣) وبهذا الحدث الهام بدأت المرحلة الأخيرة من حياة أبى سعيد .

---

(١) انظر : "أسرار التوحيد" ، ص ٣٦-٤٢ .

(٢) انظر السابق ، ص٥٦ .

(٣) انظر السابق ، ص٥٦ .

مرحلة الولاية أو المشيخة :

استغرقت من حياة أبى سعيد أكثر من نصف عمره وامتدت إلى ثلاثة وأربعين عاما، فبدأت حوالى عام ٣٩٧هـ، وانتهت بوفاته عام ٤٤٠هـ. وأمضى أبو سعيد هذه السنوات الطويلة متنقلا بين ميهنة ونيسابور، فمارس نشاطه الروحى فى هاتين المدينتين ومنهما انبعث صيته حتى جاوز خراسان إلى ما وراء النهر ومكة والمغرب والأندلس. (١)

واستنادا إلى الإشارات التاريخية التى عرضت فى بعض الحكايات المروية فى كتاب أسرار التوحيد عن أبى سعيد ومعاصريه من الحكام ورؤساء الفرق الدينية وشيوخ الصوفية يمكن القول بأن أبا سعيد أمضى السنوات العشر الأولى من المرحلة الأخيرة فى حياته فى موطنه ميهنة حيث كان يمارس نشاطه الدينى والصوفى كولى يهدى الناس إلى ما فيه صلاح دينهم ، وشيخ يرشد المريدين إلى الطريق ويشرف على تربيتهم.

وكانت الخطوة الأولى من أبى سعيد فى ميهنة أن حول منزله إلى خانقاه تجمع حوله فيها عدد من المريدين، وبدأ يعقد مجالس الوعظ والإرشاد، وأخذ عدد المعتقدين فيه يزداد يوما بعد يوم، وذاعت شهرته حتى جاوزت ميهنة إلى المدن والقرى المجاورة ، (٢) فتوافد عليه المريدون وانضموا إلى تلاميذه، وتزاحم الناس على مجالسه، يستمعون إلى أحاديثه، ويستفتونه فى أمورهم، فكان يرد على أسئلتهم ويفسر لهم

---

(١) انظر : "أسرار التوحيد" ، ص ١٧٤ ، ٢٤٩ ، ١٦٧، انظر : ابن حزم : "الملل والنحل" .

(٢) انظر أسرار التوحيد: ص ١٩٢ ، ٢٠٣ ، ١٦٨، ١٩٠ .

الآيات القرآنية والآحاديث النبوية ويستشهد بأقوال شيوخه والرواد الأوائل من شيوخ الصوفية، كما كان يزين عظاته بالأشعار العربية والفارسية، ويقيم مجالس السماع فيردد القوالون بين يديه الأشعار الغزلية التى كان يفسرها تفسيرا صوفيا .

وخلال تلك الفترة لم ينقطع أبو سعيد عن ممارسة الرياضة، فكان يزاول منها أنواعا شاقة فى منزله وفى المساجد والأربطة التى كان يعتكف فيها لفترات تمتد أحياناً إلى شهر أو شهرين . (١)

وبعد أن اكتسب أبو سعيد ثقة الناس فى موطنه رأى أن ينقل نشاطه إلى ميدان أوسع، فتوجه إلى مدينة نيسابور عاصمة إقليم خراسان، ونزل فى خانقاه بها تقع فى محلة «عدنى كوبان»، (*) ظلت مقرا له طيلة إقامته هناك . (٢)

وعلى الرغم من الحفاوة البالغة التى قابل بها عامة أهل نيسابور أبا سعيد والإقبال الشديد على مجالسه ، إلا أنه قوبل بجفاء شديد من أئمة المذاهب ورؤساء الفرق الدينية الذين شكوه إلى السلطان آخذين عليه قول الشعر فى أحاديثه وعقد مجالس السماع والرقص، وإقامة الولائم الفاخرة، وبلغ الأمر بهم أن شهدوا بكفره وطالبوا بشنقه . (٣) ولم يقتصر الجفاء على رجال وأئمة المذاهب بل امتد أيضاً إلى الصوفية، فقد ظل القشيرى عاما كاملا دون أن يلتقى بأبى سعيد فى نيسابور، أو

---

(١) انظر : "أسرار التوحيد" ، ص ٣٧٤ .

(٢) انظر السابق ، ٦٩ ، ٨٨ ، ٩٧ وغيرها .

(٣) انظر السابق ، ص ٧٧ ٨٢ .

(*) "عدني كوبان" تعنى ضاربى السجاجيد

يحضر مجالسه. [١] وبقى الأمر هكذا إلى أن احتال مريدو القشيرى، الذين كانوا يداومون على حضور مجالس أبى سعيد، على الجمع بينهما، فالتقيا وتصادفا، وظل الود قائما بينهما حتى وفاة أبى سعيد.

وخلال إقامة أبى سعيد فى نيسابور كان يقوم بزيارات إلى المدن والقرى الأخرى فى إقليم خراسان، ولعل من أهمها تلك الزيارة التى قام بها إلى خرقان، حيث نزل ضيفا على الصوفى الشهير أبى الحسن الخرقانى، وكانت لهما معا خلوات روحية، بايع فيها كل منهما الآخر وتوطدت الصلة بينهما. [٢]

وقد امتدت إقامة أبى سعيد فى نيسابور إلى ما يقرب من العشرين عاما، قاد خلالها حركة صوفية واسعة النطاق فى إقليم خراسان، واستطاع أن يكتسب شهرة عريضة، وحظى بحب الناس وتقديرهم، وحتى أولئك الذين ناصبوه العداء فى البداية ما لبثوا أن صاروا على وفاق معه وإن اختلفت مذاهبهم ومشاربهم.

وبعد تلك المدة الطويلة فى نيسابور قرر أبو سعيد العودة إلى موطنه ميهنة، [٣] فرجع إليها وظل بها الفترة الأخيرة من حياته والتى تقرب من عشر سنوات، كان يحيا خلالها حياة تماثل حياته فى نيسابور، فكان يواظب على عقد المجالس وإقامة السماع وقول الشعر، والإشراف على تربية المريدين وتهذيبهم.

---

(١) انظر: "أسرار التوحيد"، ص٨٣.
(٢) السابق، ص ١٤٦ وما بعدها.
(٣) السابق، ص ١٥٨.

وفاة أبى سعيد :

من المعروف أن أبا سعيد عاش ألف شهر ، ويقول ابن المنور إن جده أحس فى أخريات أيامه بدنو أجله ، وأخذ يعد العدة لذلك ، وعقد قبيل وفاته بأسبوع مجلسا ختمه بإنشاد هذا البيت :

دردا كه همى روى بره بايد كرد
وين مفرش عاشقى دوته بايد كرد(١)

وترجمته :

- يا أسفا أنه ينبغى الرحيل ،
وطى مفرش العشق هذا !

واستدعى واحدا من مريديه وكلفه بالذهاب إلى نيسابور لإحضار الكفن الذى أعده له أحد أصدقائه ، وحدد له فترة الذهاب والعودة بحيث يعود فى اليوم الذى توفى فيه ، فيما بعد ، وعم القلق والاضطراب الصوفية والمريدين فقد أحسوا أن شيخهم على وشك أن يفارقهم فوجلت قلوبهم ، كما عقد أبو سعيد قبيل وفاته بيومين مجلسا آخر وأخذ يوصى خادمه بما يتبعه فى غسله ، (٢) ثم طلب جواده وركبه وأخذ يطوف حول ميهنة مودعا كل مكان اختلى فيه من قبل ، وكان يرافقه خادمه الخاص حسن بن المؤدب الذى بلغ به التأثير مداه وأخذ يحدث نفسه : كيف يستطيع الحياة بعد شيخه . وأدرك أبو سعيد بفراسته ما يجول بخاطر

---

(١) انظر : "أسرار التوحيد" ، الفصل الثانى من الباب الثالث .
(٢) انظر السابق ، ص ٣٥٤ .

مريده فقال له هذا البيت :

آيا برجان ما ماهر چو بر شطرنج اهوازى .
چومارا شاه مات آيد تراسپرى شود بازى (١)

والمعنى :

– ياعزيزى ! هل أنت ماهر معنا كما أنت فى الشطرنج الأهوازى ؟
فحين تجئ إلينا – لعبة – «الشاه مات»، تنتهى لعبتك !

وعاد أبو سعيد بعد تلك الجولة وقد اعترته وعكة خفيفة، عكف معها أبناؤه ومريدوه على خدمته، ولم يلبث أن توفى فى الرابع من شعبان عام أربعين وأربعمائة بعد الهجرة، ودفن بالضريح الذى كان قد شيده لنفسه فى مواجهة منزله بميهنة . (٢)

وكانوا قد سألوا أبا سعيد قبيل وفاته عن الآية التى يقرأونها أمام نعشه فقال : إنه لأمر عظيم، وطلب إليهم أن يقرأوا هذا الشعر :

خوبتر اندر جهان ازين چه بودكار
دوست بر دوست رفت وياربر يار
آن همه اندوه بود واين همه شادى
آن همه گفتار بود واين همه كردار (٣)

---

(١) انظر : "أسرار التوحيد" ، ص ٣٥٥ .
(٢) انظر : السابق ، ص ٣٥٧
(٣) انظر السابق ، ص ٣٥٥ .

والمعنى :

- أى شئ فى الدنيا أطيب من هذا ،
فقد ذهب الصديق مع الصديق والحبيب لدى الحبيب .
- كان ذلك كله غما ، وهذا كله سرور ،
وكان ذلك كله قولا ، وهذا كله عمل .

وسألوه أيضا هل يكتبون على قبره شهادة لا إله إلا الله وآية الكرسى أم سورة تبارك ؟ فقال : ذلك أمر عظيم ، ينبغى كتابة هذه القطعة :

سألتك بل أوصيك إن مت فاكتبى   على لوح قبرى كان هذا قيما
لعل شجيا عارفا سنن الهوى   يمر على قبر الغريب مسلما

وأملى عليهم أيضاً هذه القطعة التى يقولها كثير فى حق عزة :

يا عز أقسم بالذى أنا عبده   وله الحجيج وما حوت عرفات
لا أبتغى بدلا سواك خليلة   فثقى بقولى والكرام ثقات
ولو أن فوقى تربة ودعوتنى   لأجبت صوتك والعظام رفات
وإذا ذكرتك ما خلوت تقطعت   كبدى عليك وزادت الحسرات

وعند تشييع جثمانه أخذ المقرئون يرددون أمام نعشه الشعر الذى أوصى بقراءته ، وكتبوا على قبره القطعتين اللتين اختارهما . [١]

---

(١) انظر : "أسرار التوحيد" ، ص ٣٥٦ .

(ب) الأربطة والخانقاهات

نشأة الخانقاهات :

كان التصوف في مبدأ أمره يقوم على أساس فردى، فكان لكل صوفى حياته الروحية الخاصة التى يحياها منفردا. ثم تطورت الحياة الروحية فأصبحت حياة مشتركة، وأصبح على من يريد أن ينخرط فى سلك الصوفية أن يتلقن أصول الطريقة من الشيخ أو المرشد، ولذا نجد أن كبار شيوخ الصوفية من رجال القرنين الرابع والخامس الهجرين قد اجتمع حولهم المريدون ليأخذوا عنهم الطريق ويتأدبوا بآدابه ..

وكان من الطبيعى أن يكون لهؤلاء المريدين أماكن يقيمون فيها تحت إشراف الشيوخ، فأقاموا فى بيوت دينية من نوع ما [١]، تشبه الأديرة، عرفت بأسماء، منها : «المصاطب» فى عهد الفاطميين، و«التكايا» و «الخوانق» أو «الخوانك» فى عهد الأيوبيين والمماليك [٢]، كما عرفت أيضا باسم «الربط» و «الزوايا» و «الصوامع»، وأحيانا باسم «مدرسة» [٣]. واختلفت تسميتها على حسب الموضع الذى وجدت فيه، ففى المغرب استعمل اسم «رباط»، وفى ايران غلب عليها اسم خانقاه[٤]، وفى تركيا ومصر راج اسم «تكية». وكانت هناك تكايا

---

(١) "فى التصوف وتاريخه"، ص٥٧ .

(٢) "تاريخ الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى" عبدالمنعم ماجد : القاهرة ١٩٦٣، ص١٨٥ .

(٣) "تاريخ ادبيات" صفا، جـ٣، ص١٧٨ .

(٤) "معرب الكلمة الفارسية" "خانكاه" بمعنى المكان الذى يتعبد فيه الصوفية . (انظر : برهان قطاع جـ١، ص٤٩٥)

خاصة بالنساء تديرها امرأة [١] . وهذه الأماكن جميعها اشتهرت على أنها مقر الصوفية وموضع عزلتهم، وعد السهروردى تأسيسها زينة هذه الملة . [٢]

وقد انتشرت الربط والزوايا والخانقاهات فى القرن الرابع الهجرى وعم انتشارها العالم الاسلامى ابتداء من القرن الخامس الهجرى حتى ليقال إنه كان فى المغرب منها حوالى سبعمائة . كما وجد كثير منها فى إيران . ومن يطلع على كتاب «أسرار التوحيد» يجد أسماء لخانقاهات عديدة كانت موجودة فى تلك الفترة [٣] . وعندما أغار المغول على ايران كان بها خانقاهات لا تدخل تحت حصر ، بحيث كان يوجد فى كل مدينة أو ناحية واحدة منها أو أكثر . ورأى «ابن بطوطة» كثيرا من هذه الربط والزوايا وذكر أسماءها ، وكان ينزل ببعضها أحيانا ، فعندما زار بسطام نزل فى زاوية الشيخ أبى يزيد البسطامى . [٤]

وهناك خلاف حول الوقت والمكان الذى ظهرت فيه الأربطة والخانقاهات ، وقد ذكر المقريزى أن أول من اتخذ بيتا للعبادة : «زيد بن صوحان بن صبره» ، وذلك أنه عمد إلى رجال من أهل البصرة قد تفرغوا

---

(١) "تاريخ الفلسفة العربية" ، ص٣٥٤ .

(٢) "عوارف المعارف" ، ص٨١ .

(٣) انظر : "أسرار التوحيد" ، ص٢٥ ، ٣١ ، ٣٢ ، ١٦١ ، ١٨٧ ، ١٩٣ ، ٢٢٢ ، ٢٣٧ وغيرها" .

(٤) "مهذب رحلة ابن بطوطة المسماة : تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار" ، القاهرة ١٩٣٣ حـ١ ، ص٣٠١ ، ٣٠٦ ، ٣١٨ ، ٣٢٢ ، ٣٢٥ ، ٣٢٧ وغيرها .

للعبادة وليس لهم تجارات ولا غلات فبنى لهم دورا، وأسكنهم فيها، وجعل لهم ما يقوم بمصالحهم من مطعم ومشرب وملبس وغيره .(١) وكان هذا في خلافة عثمان بن عفان رضي الله عنه ..

وذكر «جامي» في ترجمته لأبي هاشم الصوفي المتوفي سنة ١٥٠ هـ، أن أول خانقاه بنيت في الإسلام كانت في الرملة بالشام، وأن الذى بناها كان أميرا مسيحيا. (٢)

وورد عن الكرامية أنهم كانت لهم خوانق في إيران وما وراء النهر فن القرن الثالث الهجرى، وكانوا يقيمون بها مجالس الذكر، ولم يكن للصوفية خوانق في ذلك الوقت، وكل ما كان لهم بيوت صغيرة للذكر في ظاهر المدن سموها رباطات. (٣)

وعلى الرغم مما ذكره المقريزى عن زيد بن صوحان، إلا أنه عندما تكلم عن الخوانق أرجع ظهورها إلى نهاية القرن الرابع الهجرى فذكر أنها حدثت في الإسلام في حدود الأربعمائة وجعلت لتخلى الصوفية فيها لعبادة الله تعالى (٤) . وقد تقبل نيكلسون رأى المقريزى على أساس أن الخانقاهات التى كان يجتمع فيها المريدون ومن تحت إشراف شيوخهم لم تكثر في بلاد المملكة الإسلامية إلا في هذا التاريخ. (٥)

---

(١) "الخطط" المقريزى : طبع القاهرة ١٨٢٨م ، جـ٢ ، ص ٤١٤ .
(٢) "نفحات الأنس" ، ص٣١ .
(٣) "الحضارة الإسلامية" ميتز جـ٢ ،، ص١٧ .
(٤) "الخطط" ، ص٤١٤ .
(٥) " في التصوف" ، ص٥٧ .

والواقع أنه كانت هناك خانقاهات للصوفية قبل التاريخ الذى حدده المقريزى لظهور هذه الأماكن، وليس أدل على هذا مما ورد فى أسرار التوحيد عن أبى العباس القصاب المتوفى حوالى ٣٩٨هـ، من أنه كانت له خانقاهاه فى موطنه آمل، اعتكف فيها بين تلاميذه واحدا وأربعين عاما(١)، وما ورد أيضاً عن أبى على الدقاق المتوفى فى ٤٠٥هـ من أنه عندما ذهب إلى نسا لم يكن بها مقر للصوفية فنام ليلته ورأى الرسول صلى الله عليه وسلم فى النوم وأمره بأن يبنى مكانا للصوفية فبنى خانقاها هناك. (٢)

وبالإضافة إلى ذلك فقد كانت هناك الزوايا والصوامع التى يعتكف فيها الشيوخ ويتردد عليهم فيها المريدون والمعتقدون، قبل أن تأخذ التجمعات الصوفية صورتها المنظمة التى بدت فى حياة الخانقاهات :.

وكان للخانقاهات نظام معمارى خاص، فكانت تقسم عادة إلى قسمين : القسم الأكبر منها عبارة عن ردهة واسعة يطلق عليهم اسم : «بيت الجماعة» وتخصص للأمور العامة التى يشترك فيها أهل الخانقاه، كالذكر، والسماع، وتناول الطعام، وجلوس الشيوخ بين الأصحاب. والقسم الثانى : ويشتمل على الزوايا والحجرات المتعددة الخاصة بالمرشد والسالكين والخدم. ويلحق بكل خانقاة مسجد، ومتوضأ، ومطبخ خاص، وحمام. (٣)

---

(١) "أسرار التوحيد"، ص٥٠ .

(٢) "السابق، ص٤٤-٤٥ .

(٣) "أسرار التوحيد" انظر : ص٣٦٥-٣٦٦ .

وزاوية الشيخ هى المكان المخصص لذكره وفكره وعزلته. ولم يكن يسمح لأحد بدخولها غير الخدم الخصوصيين الذين يقومون بخدمة الشيخ[١]. أما الزوايا الأخرى فتخصص للسالكين ليختلوا بها وينشغلوا بالرياضة، فتفرد لكل سالك فى الخلوة زاوية خاصة، وربما يؤثر الشيخ أحد مريديه بزاويته وموضع خلوته ليحبس نفسه عن دواعى الهوى.[٢]

«دخل الخانقاه»:

لم يكن للخانقاهات دخل معلوم فكان أهلها يعيشون على الفتوح، وهى هبات الأشراف ونذورهم، وهدايا المعتقدين [٣]. وكان دخل الخانقاه عادة ما يأتى من هذه النواحى، وأحيانا من الأوقاف والإدرارات التى يوقفها أهل الثراء والأمراء والوزراء [٤] على الخانقاهات وأهلها..

وهذه الدخول كانت عادة تقسم بين جميع أهل الخانقاه، أو يتسلمها خادم الشيخ الخاص وينفقها على المقيمين فى الخانقاه. ومن الشيوخ من كان يجمع هذه العوائد فى خزانة الخانقاه ويخرجها بالتدريج[٥]، ولكن أغلبهم كانوا لا يحتفظون بشئ للغد، حتى ولو كان رغيفا جافا.[٦]

---

(١) "تاريخ ادبيات" صفا حـ٣، ص١٧٨.
(٢) "تاريخ المعارف"، ص٧٩.
(٣) "أسرار التوحيد" انظر: ص١٠٦، ١١٢، ١١٦، ٢٣١، ٢٥١ وغيرها.
(٤) السابق، ص١٩٢.
(٥) "تاريخ ادبيات"، صفا، حـ٣، ١٧٩.
(٦) "أسرار التوحيد"، ص١٠٦.

أما طعام أهل الخانقاه فغالبا ما كان يأتيهم عن طريق الصدقات والأحباس، أو عن طريق السؤال [١] . وكان لا يسمح لأحد بأن يأكل أكل الرباط إلا أن يكون عنده من الشغل بالله ما لا يسعه الكسب، وإلا فلا ينبغي أن يأكل من مال الرباط، بل يتكسب ويأكل من كسبه. [٢] ومن القواعد العامة التى أخذت بها جميع الربط أنهم لم يسمحوا بأكل الرباط للعامل إلا إذا كان من شرط الواقف على الرباط صرف الطعام لجميع أهله بلا استثناء. [٣]

«أهل الخانقاه»:

أما عن أهل الخانقاهات والربط فقد وصفهم السهروردى بأنهم متقابلون بظواهرهم وبواطنهم، مجتمعون، على الألفة والمودة، وهم فى الربط كجسد واحد بقلوب متفقة وعزائم متحدة [٤] . وينقسمون إلى ثلاث فئات :

«المرشد» أو «القطب» أو «الشيخ» : وهو واحد فى الخانقاه، وله سمة الرياسة والأولوية، وهو الذى يقوم بتربية المريدين، ويتوفر الإشراف عليهم . .

«المريدون» : و «السالكون» : وينقسمون إلى فئتين : طالبو الوصول، وطالبو الحقيقة.

---

(١) "أسرار التوحيد" ، ص٣٥ .
(١) "عوارف المعارف" ، ص٨٥ .
(٢) "فى التصوف وتاريخه" ، ص٥٩ .
(٣) "عوارف المعارف" ، ص٧٨ .

«**الخدم**» : أو الأمناء، الذين يقومون بخدمة المريدين والسالكين، ويعمل جزء منهم فى المطبخ، وجزء فى تنظيف الخانقاه وقضاء حاجيات السالكين. وبالإضافة إلى هؤلاء يوجد المؤذنون والقوالون والسقاء وغيرهم. (١)

وكان لكل شيخ خادم خاص فى الخانقاه، وهو بمثابة الوكيل لأعماله. ومن المشهورين من هؤلاء «حسن بن المؤدب» (٢) خادم الشيخ أبى سعيد و «محمد خليلان» خادم الشيخ الكيلانى. (٣) وهؤلاء الخدم غالبا ما كانوا حلقة الاتصال بين السالكين والشيخ، وكان فى يدهم إدارة أمور الخانقاه، والعلاقات التى تربطها بالخارج ..

وقد شبهوا أهل الخانقاهات بأهل الصفة. ويعزى إلى أبى سعيد بن أبى الخير أنه أول من أسس نظام الخانقاهات ووضع لأهلها عاداتهم ورسومهم، وحصرهم فى عشرة شروط، جعلها فريضة على كل مقيم فى الخانقاه. (٤)

«تربية المريدين والسالكين» :

التربية الصوفية تربية عملية لا نظرية، فهى مسلك عملى يقوم على اجتياز مراحل الطريق، والقيام ببعض الأعمال التى تعين على تزكية

---

(١) "تاريخ ادبيات" ، صفا ، حـ٣، ص١٩٨ .
(٢) "أسرار التوحيد" انظر : ، ص٧١، ٧٧، ٧٩، ٨٩ وغيرها.
(٣) "تاريخ ادبيات" ، صفا، حـ٣، ص١٨٩ .
(٤) "أسرار التوحيد" انظر : ص٣٣٠-٣٣٢ .

النفس وتصفيتها، مما يعرف بالرياضيات والمجاهدات، وهذه تتم بإشراف الشيخ وتحت ملاحظته، وإذا ظهر فى السالك الاستعداد لبلوغ الكمال، ألبسه الشيخ، اعترافا منه بأن هذا المريد لائق للإقامة مع هذه الطائفة. (١)

وهم يسمون الوقت الذى يمضيه المريد فى صحبة الشيخ وتحت رعايته: «زمن الارتضاع» والشيخ يعلم متى يحين أوان فطام المريد، وينبغى على المريد أن لا يفارق الشيخ حتى يأذن له ..

ويقول السهروردى إن المريد الصادق إذا دخل تحت حكم الشيخ وصحبه وتأدب بأدابه، يسرى من باطن الشيخ حال إلى باطن المريد كسراج يقتبس من سراج، وكلام الشيخ يلقح باطن المريد فينتقل الحال من الشيخ إلى المريد بواسطة الصحبة وسماع المقال. (٢)

والصوفية وإن كانوا يعطون أهمية خاصة لأن يقف الصوفى قبل الدخول فى مراحل السلوك على علوم الظاهر وخصوصا علوم الشريعة، إلا أنهم يرون أن مطالعة الكتب، حتى التى تتعلق منها بالتصوف، ليست كافية للوصول إلى مقام الكشف والشهود، وأن هذا الأمر لا يتأتى إلا بالرياضة على يد الشيخ فى الخانقاه ..

والشيخ يتولى تربية السالكين، وهو كالمعلم بالنسبة لطلبة العلم. والشيوخ على أربع طبقات:

---

(١) "أسرار التوحيد"، ص٥٢.
(٢) "عوارف المعارف"، ص٧٠.

«پيرارشاد» : اى «المرشد» وهو الشيخ الحقيقى الذى يعتبر الأصل والآخرون فروع .
«پيرصحبت» : وهو الذى يلبس المريد الخرقة .
«پيرتربيت» : وهو الذى يقوم بتربية المريدين، ويقال له «أب الطريقة» .
«پيرتكبير» : ويبدو أنه يطلق على المسنين من الصوفية . (١)

والمشيخة فى نظر الصوفية نوع من الأمر الإلهى، وليست أمرا عادياً يقوم به كل شخص . (٢)

ويشترط فى الشيخ أن يكون على علم تام بالشريعة والحقيقة والطريقة، وأن يكون قد رأى وجرب جميع مراحل السلوك ومقاماته حتى يستطيع أن يحل مشاكل السالكين ويوصلهم إلى المنزل المقصود .

وأن يكون من أهل الصحو والتمكين، لا من أهل السكر والمجذوبين من عقلاء المجانين، لأن هؤلاء لا يصلحون للتربية والإرشاد . (٣)

والشيخ عادة ما يكون شخصاً نال إجازة الإرشاد من واحد من شيوخ الصوفية الكبار وتكون نسبة خرقته إليه صحيحة، لأن الصوفية إذا ما جهلوا درويشا حين يدخل عليهم الخانقاه أو يريد مصاحبتهم، يسألونه عن شيخه وعمن ألبسه الخرقة . وهذا الانتساب محل اعتبار كبير بين أفراد هذه الطائفة، وليس لديهم فى الطريقة نسب أعظم من هذين . وكل

---

(١) "تاريخ ادبيات" ، صفا، حـ٣ ، ١٨٥ .
(٢) السابق ، ص١٨٦ .
(٣) "أسرار التوحيد" انظر : ص٢٨ ، "كشف المحجوب" ، ص١٩٢ ، "مرصاد العباد من المبدأ إلى المعاد"، ص ١٣٥ .

من لا تصح نسبته فى ذلك إلى شيخ جدير بالقيادة أبعدوه ولم يمكنوه من صحبتهم. (١)

وعلى الشيخ فى الخانقاه أن يقيم مجالس ثلاثة :

مجلس علم، ومجلس الأصحاب، ومجلس خاص بكل مريد ويتم على انفراد .

أمـا **المجلس العـام** : فيتحدث فيع عن نتائج المعاملات، والمحافظة على آداب الشريعة، واحترام أحكام الدين. وهذا المجلس لا يحضره المريدون ..

وأمــا **مجلس الأصحاب** : فيتحدث فيه عن نتائج الأذكار والخلوات، وفوائد الرياضات، ويشرح هذه الأمور حتى يشوق المريدين ..

وأما **المجلس الخاص** : فيتحدث فيه إلى المريد عن الحال الذى يبدو من سلوكه، ويبين له نقصه دون أن يثبط همته أو ينقص من أمره، ولا يمتدح حاله وعمله حتى لا يقع فى الفتنة ويعجز عن المضى فى الطريق (٢) . وللشيخ الحق فى أن يزجر المريد أو يؤنبه إذا بدا منه خطأ. وإذا شكا إليه مريد من أخيه فله أن يعاتب أيهما شاء فيرده إلى الدائرة. (٣)

---

(١) "أسرار التوحيد" ، ص٥١-٥٢ .

(٢) "تاريخ ادبيات" ، صفا، أنظر : حـ٣، ص١٨٧ (نقلا عن أوراد الأحباب).

(٣) "عوارف المعارف" ، ص ٧٩ .

عندما يلتحق سالك بخدمة أحد الشيوخ فإنه يتفرس أحواله فى دقة، وإذا وجد فيه الاستعداد عنى بتربيته، وإذا رأى أن استعداده أعلى من مقامه أرشده إلى شيخ أكثر منه كمالا. (١)

وهناك أمر سائد فى الخانقاهات، وهو أن الشيخ ربما يعهد بالوافد الجديد إلى بعض تلاميذه من ذوى الاستعداد. (٢)

* و «السالك» أو «المريد» أو الدرويش : هو الشخص الذى يذهب إلى الخانقاه من أجل السلوك، ويخضع للشيخ خضوعاً تاما ..

والمريدون على نوعين :

المريدون أصحاب الخلوة، والمريدون غير المختلين .

أما **أصحاب الخلوة** : فهم سالكو الطريق، وينبغى للشيخ رعاية شروط معينة فى تربيتهم وهؤلاء من المحتم عليهم أن لا يتركوا زاوية شيخهم وخانقاهه حتى نهاية السلوك. ويجب ألا يتحدثوا مع مريدى الشيوخ الآخرين. أو يجلسوا معهم ..

وأما **المريدون غير المختلين** : فلا يخضعون لمثل هذه الشروط الثقيلة. وهم عموماً لا يذهبون إلى الخانقاه إلا فى مجلس الشيخ، ويقضون بقية أوقاتهم بين الناس ويصبرون، وفقاً لأوامر الشيخ، على جفائهم وأذاهم وجورهم

---

(١) "أسرار التوحيد" انظر : ص ١٣٠.

(٢) "تاريخ ادبيات"، صفا، حـ٣، ص١٨٥ .

ويعدون ذلك نوعا من رياضة النفس. [١]

ويجب على المريد أو السالك أن يسلم نفسه وروحه للشيخ، وأن يتمسك به تمسك الأعمى على شاطئ النهر بالقائد بحيث يفوض أمره إليه بالكلية [٢] . وأن يراعى كمال الأدب فى صلته به ولا يتجرأ عليه. وألا يتخذ لنفسه مذهبا سوى مذهب شيخه، ولا يجوز له أن يخالفه بحال من الأحوال فى أى نوع من الاعتقاد أو الحركات أو السكنات. [٣]

ومن شأن من دخل الخانقاه أو الرباط مبتدأ أن يؤمر بالخدمة لتكون عبادته خدمته. وقبول السالك فى الخانقاه يبدأ بالتوبة، فيقرأ عليه الشيخ آية التوبة، ويقول المريد : تبت ورجعت عن جميع النواهى والملاهى وما يخالف كلام الله ورسوله. وتكون تربيته هذه وقبول الشيخ له أول انتصار له على نفسه. وينبغى عليه بعد ذلك أن لا ينقض هذه التوبة وإلا تعرض لنفور الشيخ والسالكين . بعد التوبة والبيعة، يشرع السالك فى الرياضة والمجاهدة فيترك كل ما يقوى النفس الأمارة، ويحرك الشهوة الحيوانية، ويجعل التسليم والرضا من لوازم أمره، ويمارس العبادات، ويقضى وقت فراغه فى الأذكار والأوراد، ويداوم فى الخلوة على الذكر والفكر. وكثيرا ما تطول فترة الرياضة. وعندما يوقن الشيخ من صفاء مرأة قلب السالك يمنعه من ممارسة الرياضة وإن كان غالبا ما يديمها هو بمفرده. [٤]

---

(١) "تاريخ ادبيات"، ص١٨٨ (نقلا عن أوراد الأحباب).

(٢) "احياء علوم الدين"، حـ٣، ص ٦٥ .

(٣) "أسرار التوحيد"، ص٢٠-٢١ .

(٤) السابق، ص٣٦ .

وتعترض المريد أثناء الرياضة أمور من قبيل الواقعة والحال والقبض والبسط والتلوين والتمكين وما شابه ذلك، وعليه أن يعرضها على الشيخ واحدة واحدة. وعلى الشيخ أن يتفرس فيها بدقة، وأن يطلع المريد على حقيقة حاله، فإذا كانت هذه الأمور من الهواجس النفسية فلا مناص من العودة إلى الرياضة والمبالغة فيها لإسكات النفس. (١)

يقول الإمام الغزالي :

«ينبغي على المريد أن يعرض على شيخه كل ما يجد في قلبه من الأحوال من فتوة أو نشاط أو التفات إلى مخالفة، أو صدق في إرادة، وأن يستر ذلك عن غيره. ثم إن شيخه ينظر في حاله ويتأمل في ذكائه وكياسته، فلو علم أنه لو تركه وأمره بالفكر تنبه من نفسه على حقيقة الحق فينبغي أن يحيله على الفكر ويأمره بملازمته حتى يقذف في قلبه من النور ما يكشف له حقيقته، وإن علم أن ذلك مما لا يقوى عليه مثله رده إلى الاعتقاد القاطع بما يحتمله قلبه من وعظ وذكر ودليل قريب من فهمه». (٢)

«الرسوم والآداب والعادات المتبعة في الخانقاه» :

للصوفية رسومهم وآدابهم وتقاليدهم الخاصة المعمول بها في الخانقاهات، والتي ترتبط بحياة أهلها ارتباطا ؛ وأهمها : الخلوة والذكر والفكر والسماع ..

(١) "تاريخ ادبيات" ، صفا، حـ٣، ص١٩٠-١٩٢ .

(٢) "احياء علوم الدين" ، جـ٣، ص٦٧ .

أما «الخلوة» : فمن الرسوم، وهى أمر مستحب عند الصوفية، ويعدونها من أكثر الأشياء دفعا إلى الإخلاص. يقول ذو النون : «لم أر شيئاً أبعث على الإخلاص من الخلوة». (١)

والصوفية يطلقون على فترة الاعتكاف التى يتفرغون فيها للذكر والتفكير والعبادات، اسم «الأربعينية» ويقابلها فى الفارسية لفظ «چله». وقد شرح السهروردى الغرض من الأربعينية والسبب فى تسميتها بهذا الأسم فقال :

«وليس مطلوب القوم من الأربعين شيئاً مخصوصاً لا يطلبونه فى غيرها، إلا أن الأربعين خصت بالذكر فى قول الرسول صلى الله عليه وسلم : «من أخلص لله أربعين صباحا ظهرت ينابيع الحكمة من قلبه على لسانه». (٢)

وكذلك خص الله تعالى الأربعين بالذكر فى قصة موسى عليه السلام، فقال : «وواعدنا موسى ثلاثين ليلة وأتممناها بعشر فتم ميقات ربك أربعين ليلة». (٣)

واختيار الخلوة والوحدة الهدف منه دفع الشواغل وضبط الحواس وقطع النفس من جميع الأسباب، والإخلاص وإلا كان ضرها أكثر من نفعها، يقول الإمام الغزالى : «الخلوة فائدتها دفع الشواغل وضبط السمع والبصر، ولابد للمريد من ضبط الحواس إلا عن قدر الضرورة، وليس يتم

---

(١) "عوارف المعارف" ، ص ١٥٠ .

(٢) السابق ، ص ١٤٧ ، رواه ابن عدى عن أبى موسى .

(٣) سورة "الأعراف" ، آية ١٤٢ .

ذلك إلا بالخلوة». [١] ويقول «أبو تميم المغربي» : «من اختار الخلوة عن الصحبة فينبغى أن يكون خاليا من جميع الأفكار إلا من ذكر ربه، وخاليا من جميع الإرادات إلا مراد ربه، وخاليا من مطالبة النفس فى جميع الأسباب، فإن لم يكن بهذه الصفة فإن خلوته توقعه فى فتنة أو بلية». [٢]

وينصح السهروردى بالخلوة أربعين يوما كل عام، ويذكر شروط الدخول فى الخلوة فيقول : «إذا أراد المريد أن يدخل فى الخلوة، فأكمل الأمر فى ذلك أن يتجرد من الدنيا، ويخرج كل ما يملكه، ويغتسل غسلا كاملا بعد الاحتياط للثوب والمصلى بالنظافة والطهارة، ويصلى ركعتين، ويتوب إلى الله تعالى من ذنوبه ببكاء وتضرع واستكانة وتخشع، ويسوى بين السريرة والعلانية، ولا ينطوى على غل وغش وحقد وحسد وخيانة. ثم يقعد فى موضع خلوته ولا يخرج إلا لصلاة الجمعة وصلاة الجماعة، ويخرج للصلاة وهو ذاكر لا يفتر عن الذكر، ولا يكثر من إرسال الطرف إلى ما يرى ولا يصغى إلى ما يسمح. وعليه فى خلوته إدامة الوضوء ولا ينام إلا عليه وأما قوته فى الأربعينية والخلوة فالأولى أن يقنع بالخبز والملح». [٣]

والصوفية يعتقدون أنه لا يقوى على الخلوة والانفراد إلا الأقوياء. يقول أبو يعقوب السوسى : «الانفراد لا يقوى عليه إلا الأقوياء من

---

(١) "إحياء علوم الدين"، حـ٣، ص٦٦ .

(٢) "عوارف المعارف" ، ص ١٥٢ .

(٣) السابق ، ص١٥٩ .

الرجال، ولأمثالنا الاجتماع أنفع، يعملون بعضهم برؤية بعض». (١)

أما عن ميعاد الخلوة، فهم يختارون للأربعين ذا القعدة وعشر ذى الحجة وهى أربعون موسى عليه السلام. (٢)

والغاية من الخلوة : تصفية النفس وإزالة الحجب البدنية، فالعبْد إذا أخلص لله وأحسن نيته، وقعد فى الخلوة أربعين يوما أو أكثر، فمنهم من يباشر صفواليقين ويرفع الحجاب عن قلبه. وقد يصل إلى هذا المقام تارة بإحياء الاوقات بالصالحات وكف الجوارح وتوزيع الأوراد - من الصلاة والتلاوة والذكر - على الأوقات، وتارة يبادئه الحق لموضع صدقة وقوة استعداده من غير عمل وجد منه، وتارة يجد ذلك بملازمة واحد من الأذكار. (٣)

ويحذر السهروردى من الدخول إلى الخلوة طلبا للمكاشفة والوقائع ويعد ذلك ضلالا، فيقول : «وقد غلط فى طريق الخلوة والأربعين قوم وحرفوا الكلم عن مواضعه، ودخل عليهم الشيطان وفتح بابا من الغرور، ودخلوا الخلوة من غير أصل مستقيم من تأدية حق الخلوة بالإخلاص، وسمعوا أن المشايخ لهم خلوات وظهر لهم وقائع وكوشفوا بغرائب وعجائب، فدخلوا الخلوة لطلب ذلك، وهذا عين الاعتلال ومحض الضلال». (٤)

---

(١) "اللمع"، ص ٢٧٧ .

(٢) "عوارف المعارف" ، ص١٦٣ .

(٣) السابق، ص ١٥٤ .

(١) "عوارف المعارف"، ص ١٥٢ .

ويقضى الصوفية الخلوة والأربعينية فى زواياهم الخاصة، ويفرد لكل صوفى فى الخلوة زاوية خاصة فى الخانقاه. وقد يقضى بعضهم هذه الفترة فى المساجد والمزارات. وقد عرف عن مزار الهجويرى فى لاهور أنه خلوة ورع للزهاد، ففيه اختلى قطب الهند «معين الدين حسن السنجرى» والشيخ «فريد الدين گنج شكر» وأمضيا فترة الچلة ولا يزال موضع خلوتهما معروفا فى هذا المزار. (١)

وغالبا ما تنتهى الخلوة بزيارة مقابر الأولياء. ويوجد من الصوفية من يمارسون الخلوة فى المساجد حتى يومنا هذا ..

وأما الذكر والفكر : فهما من الاداب، فمن أداب الصوفية المداومة على الذكر والفكر ..

والذكر : من العناصر الإيجابية فى الطريق. وقد أجمع متصوفة المسلمين على اعتباره أساس الدين العملى (٢) . يقول القشيرى :

«الذكر ركن قوى فى طريق الحق سبحانه وتعالى، وهو العمدة فى هذا الطريق ولا يصل أحد إلى الله إلا بدوام الذكر». (٣)

والذكر حصول المعنى فى النفس، واستعماله فى القول بملاحظة أن من شأنه تذكر المعنى. وحقيقة الذكر أن تنسى ما سوى المذكور. (٤)

وقد قسم بعضهم الذكر إلى قسمين : ذكر جلى، وذكر خفى.

---

(١) "خزينة الأصفياء" حـ٢، ص٢٣٣.
(٢) "صوفية الإسلام"، ص٥٠.
(٣) "الرسالة"، حـ٢، ص٤٦٥.
(٤) "التعرف"، ص١٠٣.

والجلى ذكر اللسان والخفى ذكر القلب . وذكر اللسان به يصل العبد إلى استدامة ذكر القلب، والتأثير لذكر القلب، فإذا كان العبد ذاكرا بلسانه وقلبه فهو الكامل فى وصفه فى حال سلوكه. وقيل الذكر الخفى لا يرفعه الملك لأنه لا اطلاع له عليه، فهو سر بين العبد وبين الله عز وجل. (١)

وصنف الكلاباذى الذكر أصنافا :

فالأول : ذكر القلب، وهو أن يكون المذكور غير منسى فيذكر .
والثانى : ذكر أوصاف المذكور .
والثالث : شهود المذكور فيغنى عن الذكر لأن أوصاف المذكور تغنيك عن أوصافك فتغنى فى الذكر . (٢)

والذكر قد يكون لفظا وقد يكون صمتا، ومن الخير أن يتعاون اللسان والقلب . وهم يرددون فى الذكر عبارات معينة كأن يقولوا «يا لطيف، يا لطيف» أو «سبحان الله، سبحان الله»، أو «الله، الله» فلا يزال، الذاكر، يواظب عليه حتى تسقط حركة اللسان وتكون الكلمة كأنها جارية على اللسان من غير تحريك، ثم لا يزال يواظب عليها حتى يسقط الأثر عن اللسان وتبقى صورة اللفظ بالقلب. ثم لا يزال كذلك حتى يمحى عن القلب حروف اللفظ وصورته وتبقى حقيقة معناه لازمة للقلب حاضرة معه . (٣)

ويروى عن سهل بن عبد الله أنه أمر أحد مريديه بأن يديم قول :

---

(١) "الرسالة" ، حـ٢ ، ص٤٧١ .
(٢) "التعرف" ، ص١٠٦ .
(٣) "أحياء علوم الدين" ، حـ٣ ، ص٦٦ .

«الله، الله» طول نهاره، فلما اعتاد ذلك أمره بأن يقولها فى ليله حتى كانت تخرج من شفتيه وهو نائم. فلما تطبع بها أمره بالكف عن ذلك وقال له اشتغل بها فى صمتك، وظل هكذا حتى استغرق فيها. وذات يوم وقعت على رأسه كتلة من الخشب وشجتها، فانساب الدم من رأسه، وسال يكتب على الأرض «الله، الله». (١)

وذكر أبو سعيد بن أبى الخير أنه فى بداية أمره أمضى سبع سنوات مرددا : «الله، الله، الله» حتى أصبحت هذه الكلمة تصدر مع كل حركة من حركات أعضائه . (٢)

والفكر : بمعنى التأمل. والاسم «الفكر» و «الفكرة» والمصدر : «الفَكر» بالفتح، ويعده ذو النون مفتاح العبادة، يقول : «مفتاح العبادة الفكر» (٣) . وفى الحديث : «تفكر ساعة خير من عبادة ستين سنة»(٤)، وحقيقة ذلك أن الفكر يوصلك إلى الله، والعبادة توصلك إلى ثواب الله، والذى يوصلك إلى الله خير مما يوصلك إلى غير الله. (٥)

وهناك من يعطون أهمية للفكر على الطاعة، ويقولون إن الفكر

---

(١) "كشف المحجوب" ، ص ٢٤٥ .

(٢) "أسرار التوحيد"، ص٢٧ .

(٣) "طبقات الصوفية" ، ص٢٥ .

(٤) رواه ابن حيان فى كتاب العظمة من حديث أبى هريرة بلفظ ستين سنه باسناد ضعيف، ورواه أبو منصور الديلمى فى مسند الفردوسى من حديث أنس بلفظ ثمانين سنة واسناده ضعيف جداً رواه أبو الشيخ من قول ابن عباس بلفظ خير من قيام الليل..

(٥) "طرائق الحقائق"، حـ١، ص٢١٥ .

عمل القلب والطاعة عمل الجوارح، والقلب أشرف من الجوارح؛ بل إن منهم من يعد الفكر العبادة الحقة. يقول أبو الحسن الرضا : «ليس العبادة كثرة الصوم والصلاة، وإنما العبادة التفكير فى أمر الله عز وجل» . .

وعن على أبن أبى طالب رضى الله عنه أنه قال : نبه بالفكر قلبك، وجاف عن الليل جنبك، واتق الله ربك. (١)

وأما «السماع» (٢) : فهو من التقاليد التى كانت متبعة في كثير من الخانقاهات. والسماع هو التغنى بأشعار فى الغزل يفسرونها تفسيرا صوفيا، فتسرى النشوة فى الدراويش وتتملكهم حال من الوجد والغيبة عن الحواس ويفقدون السيطرة على أجسامهم فتهتز فى حركات تشبه الرقص. وقد يصحب ذلك العزف على بعض الآلات، ومن هنا دخلت الموسيقى العبادة الإسلامية كما هو الحال بالنسبة للمسيحية . .

وكان الصوفية يقيمون السماع فى الخانقاه أو فى أى مكان يمكن إقامته فيه، حتى أن بعضهم كانوا يقيمونه فى السوق، وأحيانا فى الطريق العائم. وكان المغنون والقوالون فى أول الأمر من الغرباء، وتدريجيا أصبح من الشروط الأساسية فى مغنى الخانقاه ألا يكون غريبا عن أهلها، وإلا ما تأتى من نفسه فتح أو نور. وكثيرا ما كانت مجالس السماع تنتهى بالصراخ وتمزيق الخرق .

* * *

---

(١) "طرائق الحقائق"، جـ١ ، ص٢١٥ .

(٢) "تناولنا موضوع السماع : نشأته وتطوره وما يتصل به من الرقص والوجد وتمزيق الخرق فى الباب الرابع من هذه البحث : (انظر ص ٤٠٧).

أبو سعيد والسماع

فى تاريخ التصوف الإسلامى رواد من شيوخ الصوفية الكبار كان لهم فى تصوفهم شدة أهتمام بالسماع، لعل من أشهرهم أبا الحسين النورى، الخرسانى الأصل، البغدادى المولد والمنشأة؛ فقد كان محبا للسماع، كثير الممارسة له، شديد التأثر به إلى حد أن حياته انتهت بحادث وقع له عقب مجلس للسماع، بلغ به الوجد فيه مداه، فهام على وجهه ووقع فى أجمة قصب قد كسحت وبقى أصولها مثل السيوف، فأقبل يمشى عليها إلى الغداة والها والدم يخرج من رجليه، ثم ورمت قدماه وساقاه وعاش بعد ذلك أياما قلائل ومات. (١)

وفى التصوف الفارسى الإسلامى كثير من الصوفية الذين كانوا يقبلون على السماع ويمارسونه؛ إلا أنه كان هناك اثنان من شعراء الصوفية الفرس شكل السماع الجانب الأكبر من تصوفهما، وهما أبو سعيد بن أبى الخير وجلال الدين الرومى.

أما عن أبى سعيد، فإذا رجعنا إلى سيرته التى دونها حفيذه فى كتاب أسرار التوحيد، نجد أن علاقته بالسماع بدأت فى طفولته، فقد ولد لأب محب للتصوف، يجالس الدراويش ويأتنس بهم، ويشاركهم صلاتهم وأورادهم ويمارس عاداتهم ورسومهم.

وكانت المرة الأولى التى حضر فيها أبو سعيد سماعا عندما صحبه والده ذات ليلة وهو طفل إلى مجلس سماع فى ميهنة، فقد كان من عادة ذلك الوالد ورفاقه أن يجتمعوا كل ليلة من الأسبوع فى دار واحد

---

(١) انظر «اللمع» ص ٣٦٣ .

منهم، وإذا ما وفد على المدينة عزيز أو غريب تجمعوا، وبعد أن ينالوا شيئاً من الطعام ويفرغوا من الصلاة والأوراد، كانوا يقيمون السماع. وفى تلك الليلة كان أبو الخير والد أبى سعيد ذاهبا إلى دعوة للدراويش، فالتمست زوجه منه أن يصطحب ابنهما أبا سعيد لتقع عليه أعين الصوفية وينال بركتهم، فاصطحبه أبوه. وعندما انشغلوا بالسماع قال القوال هذا الشعر :

اين عشق بلى عطاى درويشانست
خودرا كشتن ولايت ايشانست
دينار ودرم نه زينت مردانست
جان كرده نثار كار آن مردانست (١)

والمعنى :

- هذا العشق الآزلى عطاء للدراويش،
وولايتهم هى قتل النفس.
- إن الدينار والدرهم ليسا زينة الرجال،
إنما بذل الروح شأن أولئك الرجال.

ولما أنشد القوال هذا الشعر، ظهر للدراويش حال، واستغرقهم الوجدوظلوا فى تلك الليلة يرقصون على هذا الشعر حتى الصباح. ولكثرة ما ردّد القوال ذلك الشعر حفظه أبو سعيد. وحين عاد ووالده إلى الدار سأل والده عن معنى ذلك الشعر الذى قاله القوال وانتشى الدراويش من الاستماع إليه، فأسكته والده قائلاً : صه، إنك لا تفهم معناه، ثم ما

---

(١) « أسرار التوحيد »، ص١٦

شأنك به ؟ وبعد أن بلغ أبو سعيد ما بلغه، وكان والده قد توفى، كثيرا ما كان يردد ذلك الشعر فى أحاديثه ويقول : من لى بأبى الخير اليوم لأقول له إنه هو نفسه لم يكن يعرف معنى ما سمعه فى ذلك الوقت . (١)

وشب أبو سعيد مشغوفاً بالسماع وقول الشعر، وكان ولعه بالسماع والرقص سببا فى جفاء علماء نيسابور ورؤساء الفرق الدينية بالمدينة له، إلى حد أنه كاد يفقد حياته؛ فقد أخذوا عليه قول الشعر وإقامة السماع ووقفوا ضده، وتضافرت جهودهم للقضاء عليه، فتجمعوا وكتبوا عريضة وقعها أبو اسحاق الكرامى، زعيم الكرامية فى ذلك الوقت، والقاضى صاعد كبير أصحاب الرأى وأتباعهما، وبعثوا بها إلى السلطان، يقولون فيها : قد جاء إلى هنا رجل من ميهنة يدعو إلى التصوف ويتحدث فى المجلس ويقول الشعر على المنبر، ويأمر بالسماع ويرقص ويدعو الشباب إلي الرقص، ويقيم الولائم الفاخرة ويأكل اللوز والجوز والطيور المشوية وألوان الفاكهة ويطعمها للآخرين ويقول إنه زاهد،وليس هذا شعار الزهاد ولا الصوفية. وقد اتجه الخلق كلهم إليه وضلوا الطريق، ووقع العوام فى الفتنة، وإذا لم يُتدارك هذا الأمر سريعا تقع فتنة .

وأرسلوا الشكوى إلى السلطان فى غزنين، فكتب على ظهر العريضة أن يجتمع أئمة الفريقين الشافعية والحنفية وينظروا فى أمره، ويجروا عليه ما تقضى به الشريعة. وفرح المنكرون وقرروا شنقه هو وجميع الصوفية، غير أن أبا سعيد استطاع بقدراته الخاصة أن ينجو مما

---

(١) « أسرار التوحيد » ، ص١٦ .

دبروه له، وانتهى الأمر بأن سلموا له بحرية التصرف .

وأقام أبو سعيد وليمة للصوفية بهذه المناسبة وعقد مجلسا للسماع، ودعا القوال وأمره بإنشاد هذا الشعر :

(رباعية)

در ميـــدان آبـاسپر وتركـــش باش
سر هيچ بخود مكش بما سركش باش
گو خواه زمانه آب وخواه آتش باش
توشاد بزى ودر ميانه خوش باش [1]

والمعنى :

تعال إلى الميدان بالترس والكنانة
ولا تبـــاهى بنفـــسك، وباه بنا
وعش ســعـيـدا واهنأ، ســواء
أكـــان الزمـــان مـــاء أو ناراً

فردد القوالون هذا الشعر ،وضج الصوفية وتصايحوا، وظهرت الأحوال.

* * *

وكثيرا ما كان أبو سعيد يقيم السماع فى الطريق، فيسير والقوالون يرددون الأشعار، والصوفية فى صحبته، وقد تملكت النشوة

(١) « أسرار التوحيد » ، ص٨١ ، "كليات ديوان أبو سعيد أبو الخير " ، ص٥١ رباعى ٣٥٤ ، طهران ١٣٣٧ هـ.ش .

الجميع، الأمر الذى كان يعرضه ورفاقه لإنكار الناس، غير أنه لم يكن يقلع عن هذا المسلك.

وحدث يوما أن كان أحد الراويش يحتفل بختان ولده، فأعد وليمة دعا إليها الشيخ وجماعته. وبعد أن تناولوا الطعام أقاموا السماع. وطاب الوقت للشيخ وتملكه الوجد فأخذ يصيح ويزعق، وركب جواده على هذه الحال وسار والصوفية بصحبته، والقوالون ينشدون. وأخذوا يسيرون وسط المدينة على هذا النحو. وأنكرت جماعة من الناس ذلك، وذهبوا إلى القاضى حسين وأطلعوه على الأمر، فكتب القاضى إلى الشيخ يقول :

إن الجميع ينكرون ويعترضون على هذه الحركة. فكتب الشيخ بيتا على ظهر الرقعة وأرسلها للقاضى حسين. ويقول فى البيت :

تعويذه گشت خوى بد آن خوب روى را
ورنه بچشم بد بخورنديش مردمان [١]

وترجمته :

-صار الخلق السيئ تعويذه لذلك الوجه الحسن،
وإلا لأصابته أعين السوء .

فلما قرأ القاضى البيت بكى، وزال الإنكار عن الجماعة.

* * *

---

(١) « أسرار التوحيد »، ص٢٥١ .

وكانت مجالس السماع تتسبب فى كثير من المشاكل لأبى سعيد ومريديه وتعرضهم للأذى، من ذلك ما حدث ذات ليلة فى نيسابور، عندما حملت جماعة إلى خانقاه دعى إليها أبو سعيد ومريدوه صندوقا به طعام. وبعد أن أكلوا وصلوا صلاة العشاء أقاموا السماع. وكانت الخانقاه تقع فى جوار منزل السيد الأجل الإمام حسن، فلما حمى السماع وظهرت الأحوال أخذ الصوفية فى الرقص، فتبدد من رقصهم نوم السيد الأجل وسأل خدمه : ما هذا ؟ قالوا : جاء للشيخ أبى سعيد فى هذه الخانقاه صندوق أعدوا به وليمة، والصوفية يرقصون.

وكان السيد الأجل ينكر الصوفية، فقال لخدمه : اصعدوا إلى السطح، واهدموا الخانقاه على رؤسهم. فصعد خدم السيد الأجل وانتزعوا سطح الخانقاه، وأخذوا يلقون الأحجار فى الخانقاه، فاضطرب الصوفية وسكت القوالون والمقرئون. وقال الشيخ لأتباعه : أحضروا ما ألقوه. فوضعوا الأحجار على طبق وأحضروه للشيخ - وكان خدم السيد الآجل ينظرون من السطح - فكان الشيخ يأخذ الأحجار واحدا واحدا ويقبله ويضعه على عينه ويقول : كل ما جرى على حضرة النبى عزيز وطيب، ويجب علينا أن نتقبله بالقلب والروح. ولم يحدث ضرر عظيم أن سقطت علينا هذه الأحجار؛ إذ كيف بددنا نوم هذا العزيز ؟! يجب أن نذهب إلى خانقاه عدنى كوبان ونهض فى الحال وركب جواده، وسار وصوفية الخانقاهين فى رفقته، وأخذ القوالون ينشدون فى الطريق حتى بلغوا الخانقاه، وطاب السماع لهم فى تلك الليلة .

ورجع خدم السيد الآجل إلى داره باكين متألمين، فظن أن الصوفية ضربوا رجاله، وسألهم : ماذا جرى لكم حتى تبكون على هذه الصفة ؟

فقصوا عليه الأحداث واحدة واحدة، فلما سمعها السيد الآجل ندم على ما أمرهم به، وسألهم : وماذا جرى أخيرا؟ قالوا قد رحلوا جميعا. فتألم السيد الأجل وبكى، ونزع عن باطنه الإنكار للصوفية، وظل يتلوى طوال الليل. وفى اليوم التالى نهض فى الفجر وأمر بإعداد جواده وركبه ليذهب للاعتذار للشيخ، وكان الشيخ قد ركب جواده فى نفس الوقت وذهب مع جماعة الصوفية للاعتذار للسيد الأجل، فلما تلاقيا فى منتصف الطريق احتضن كل منهما الآخر وأخذ يعتذر له. (١)

وقد بلغ من إقبال أبى سعيد على السماع وممارسته له أنه كان يقيمه فى كل وقت وفى أى مكان سواء أكان مقيما أو على سفر، ففى أثناء رحلته التى قام بها إلى "خرقان" لزيارة الصوفى الشهير أبى الحسن الخرقانى، توجه يوما وليلة، ثم توجه إلى "دامغان" وظل بها ثلاثة أيام، وكان فى رفقته مائة رجل بينهم كثير من الشيوخ، وأمر أبو سعيد بإقامة السماع هناك وظل منعقدا من بعد صلاة العصر حتى الليل، وكان القوال يردد هذا الشعر :

(رباعية)

آواز در آمد بنگر يار منست
من خود دانم كرا غم كار منست
سيصد گل سرخ بر رخ يار منست
خيزم بچنم كه گل چيدنى كار منست (٢)

---

(١) «أسرار التوحيد»، ص٢٣٦ - ٢٣٨ .

(٢) انظر : «أسرار التوحيد»، ص ١٥١ ، «ديوان»، ص١٤ ، رباعى ٩٣ .

والمعنى :

انبعث صوت ... انظر ، إنه حبيبى ،
فأنا أعرف من الذى يتألم لألمى .
على وجه حبيبى ثلاثمائة وردة حمراء ،
فلأنهض ولأقطفها لأن قطاف الورد عملى .

وبلغ من نشوة أبى سعيد بهذا الشعر أن أمر للقوال بأحد جواديه . ثم تحرك ركب أبى سعيد من ذلك المكان مخترقا الصحراء ، وكان فى رفقته مريده وخادمه الخاص حسن بن المؤدب ، وكان الوقت ليلا ، فلم يكن القمر قد ظهر بعد ، فطلب الشيخ من حسن أن يقول شيئا ، فقال حسن هذا الشعر العربى :

وعد البدر لى بالزيارة ليلا فإذا ما وفى قضيت نذورى
قلت يا سيدى ولم تؤثر الليـ ل على بهجة النهار المنير
قال لا أستطيع تغيير رسمى هكذا الرسم فى طلوع البدور

واندمج أبو سعيد فى السماع وبلغ به الوجد مداه ، وبدأ فى الصياح ، ولما مضت من الليل ساعة هدأ وسكن وجده . (١)

* * *

وكان أبو سعيد صاحب أحوال ، وهكذا الصوفية ؛ فالأحوال تتبدل عليهم من لحظة إلى أخرى ، ومن النقيض إلى النقيض ؛ فمن حزن إلى فرح ، ومن هيبة إلى أنس ، ومن خوف إلى رجاء ، ومن قبض إلى بسط .

---

(١) «أسرار التوحيد» ، ص١٥٢ .

ويذكر صاحب أسرار التوحيد أن الشيخ كان أحيانا يقع فريسة للقبض فكان يستعين عليه بالسماع، ويتحدث إلى كل شخص ويسأل كل فرد علهّ يجد فى كلمة يجيب بها أحد على سؤال ، أو عبارة ترد فى ثنايا قصته ما يذهب عنه تلك الحال ويتبدل قبضه بسطا .

وحدث يوما أن عقد أبو سعيد مجلسا، وكان قد اعتراه قبض فى ذلك اليوم، فبكى أثناء الحديث وشاركه الجميع البكاء ، وقال : اعتدت عندما يعترنى قبض أن أذهب لزيارة قبر الشيخ أبى الفضل حسن . فأحضروا له جواده ، وركبه وسار والجميع معه . وما أن خرج إلى الصحراء حتى طاب له الوقت وأخذ الحديث يتدفق من فمه ، والجماعة تصيح وتصرخ دفعة واحدة . وتوجه إلى قبر أبى الفضل ، وطلب من القوال أن ينشد هذا البيت :

معدن شاديست اين معدن جود وكرم

قبلهء ما روى يار، قبلهٔ هركس حرم

والمعنى :

معدن الجود والكرم هذا منجم السرور ،

وقبلة الناس الحرم ، وقبلتنا وجه الحبيب .

وظل القوالون يرددون هذا الشعر ، وكان البعض قد أمسك بيد الشيخ فأخذ يطوف حول القبر وهو يصرخ ، والدراويش يطوفون معه حفاة الأقدام عراة الرؤس وقد بلغ منهم الوجد مداه . وعندما لاحت السكينة قال لهم الشيخ : سجلوا تاريخ هذا اليوم فلن تروا مثله . (١)

(١) « أسرار التوحيد » ، ص٦٠-٦١ .

الرقص :

وكانت لأبى سعيد آراء تختلف عن آراء غيره من الصوفية لعل من أهمها رأيه فى السماع ورقص الشبان ، فعلى الرغم من أن علماء الصوفية كالسراج والقشيرى والهجويرى كانوا لا يؤيدون ممارسة الشباب والمريدين للسماع والرقص ويدعون إلى ضرورة الحذر فى ذلك ، (١) إلا أن أبا سعيد كان يرى فى رقص الشباب شيئا آخر ، فقد سأله سائل يوما عن إباحته السماع والرقص للشباب فقال إن نفوس الشباب لاتخلو من الشهوة ، ويغلب عليهم هوى النفس ، والهوى يتملك جيمع الأعضاء ، فإذا صفقوا تبددت الشهوة من أيديهم ، وإذا دقوا الأرض بأقدامهم قل الهوى من أرجلهم ، وعندما ينقص الهوى من أعضائهم بهذه الطريقة فإنهم يستطيعون حماية أنفسهم من الكبائر ، لأن الأهواء عندما تتجمع فيهم فإنهم ، والعياذ بالله ، يعجزون فى الكبائر فالأولى أن يبددوا نار الهوى فى السماع لا فى شئ آخر . (٢)

ورأى أبى سعيد هذا سابق لأوانه ، فهو الرأى الذى يقول به علماء التربية فى العصر الحاضر الذين يرون فى الرياضة البدنية هذه الميزة التى تتسامى بفكر الشباب وتصرفهم عن الانحراف إلى مافيه نفعهم وليس هذا فحسب ، بل إن أبا سعيد كان يرى فى الرقص نوعا من العبادة ، وهو ما كان متبعا فى بعض الديانات القديمة .

---

(١) انظر « الرســـالة» ، حـ٢ ، ص٦٤٧ ، ٦٤٩ ، « اللمع» ، ص ٣٤٩ ، ٣٦٠ ، "كشف المحجوب" ، جـ٢ ، ص ٦٦٠ .

(٢) انظر « أسرار التوحيد » ، ص٢٢٣ .

يروى أنه عندما ذهب أبو سعيد إلى "قاين" أقاموا له بعض الولائم، وكان الإمام محمد القايني على صلة بأبي سعيد ، يزوره دائما ، ويصحبه إلى تلك الدعوات . وذات يوم أجاب دعوة رافقه فيها القايني ، فلما أقاموا السماع وانحرفوا في الرقص ارتفع صوت الآذان فقال الإمام محمد : الصلاة ... الصلاة . فقال الشيخ أبو سعيد : إننا في صلاة ، وظل يرقص . فخرج الإمام محمد من بين الجمع وأدى الصلاة ، ثم عاد إليهم. ولما فرغوا من السماع قال الشيخ للجماعة : لايوجد في الدنيا من المشرق إلى المغرب رجل أعظم وأفضل من هذا الرجل ، ولكنه لاعلاقة له بالتصوف قدر شعرة . (١)

* * *

وكان أبو سعيد يتمتع بقدر كبير من التأثير على كل من يلتقى به، مهما كان يخالفه في الرأى ، فسرعان ماينقاد إليه ويوافقه ، أو على الأقل لايعترض عليه. ويبدو هذا من كثير من الحكايات التي رواها ابن المنور عنه ، ومنها هذه الحكاية التي تقول :

عندما قصد أبو سعيد مدينة هراة ، كان في رفقته جمع كبير من الصوفية والمقرئين، فلما بلغوا قرية يقال لها "ريكا" تقع على بعد فرسخين من هراة، كان بالقرية شيخ يدعى أبا العباس الريكاني ، وكان له أخ عزيز طيب الحال يلازمه دائما. وكان الأخوان يمتلكان جوسقا كعادة أهل هراة ، يجلسان فيه ، وكلما جاء إلى ذلك المكان رجل من أهل التصوف كانا ينزلانه هناك ويؤديان له شروط الضيافة . غير أن الأخوين

---

(١) انظر « أسرار التوحيد » ، ص ٢٤٠ .

كانا ينكران السماع . فلما وصل أبو سعيد إلى هناك، أنزلاه وجماعته في الجوسق وأحضرا لهم طعاما . فلما فرغوا من الأكل قال أبو سعيد : أنشدونا شعرا ، فقال الشيخ أبو العباس . إننا لم نعتد هذا . فنادى أبو سعيد القوال وطلب منه أن ينشد شعرا، وقال القوال شيئا . وظهرت الأحوال ، ونهض أبو سعيد وأخذ يرقص والجميع يرافقونه . وكان الشيخ أبو العباسى يظهر إنكاره ، فأمسك أبو سعيد بيده وجذبه ليرقص معه ، وهو يقاوم . فقال له أبو سعيد : انظر ، فنظر إلى الصحراء في الخارج ورأى جميع الجبال والأشجار والأبنية وكأنها ترقص موافقة للشيخ . فاندمج أبو العباس في الرقص دون وعي ، وأمسك بيد أخيه وجذبه قائلا : تعال ، فلاطاقة لنا بمقاومة هذا الرجل . ورقص الأخوان ، وزال عنهما الإنكار، وأظهرا الرغبة في السماع بعد ذلك . (١)

ويذكر أحد مقرئى الشيخ أن الشيخ اعترته يوما حال من السماع فأخذ يصيح ويرقص في حلقه الجماعة، ولما سكن وجده وجلس، وصمت الجميع ، قال لهم : تكلم سبعمائة شيخ في ماهية التصوف، وأتم هذه الأقوال وأفضلها هو : «استعمال الوقت بما هو أولى به » .

الخرق :

التخريق من الأمور المتصلة بالسماع ، فكثيرا ما كانت مجالس السمع تنتهي في حال غلبة الوجد، بخلع الخرق (٢) أو

---

(١) « أسرار التوحيد » ، ص٢٤٠ .

(٢) « المقصود بالخرقة » : الرداء أو اللباس الذى يرتديه الشيخ أو الصوفى سواء أكان عباءة أو دقية أو ثوبا وما شابه هذا ، وليس المقصود بذلك "المرقع" .

تخريقـها (١) وتوزيعها بين الدراويش والمريدين، والقوّالين .

وقد حدثنا ابن المنور عن الإمام أبى على الفارمدى - شيخ حجة الإسلام الإمام الغزالى- عندما كان مايزال شابا يطلب العلم فى نيسابور ويتردد على مجالس الشيوخ ، وكيف صار عاشقا لإبى سعيد، يواظب على حضور مجالسه ، سواء تلك التى كان يعقدها فى خانقاهه ، أو فى الأماكن التى يدعونه ليتحدث فيها ، وكانت تلك المجالس تنتهى عادة بإقامة السماع .

وفى ذلك الوقت لم تكن هناك علاقة بين الفارمدى والشيخ أبى سعيد ، ولم يحدث بينهما لقاء مباشر . وكان الفارمدى يظن أن أبا سعيد لايعرفه أو يلحظ وجوده فى مجالسه .

وذات يوم كانت هناك دعوة لأبى سعيد ، وذهب إليها مع جماعة مريديه، فتبعهم أبو على الفارمدى ، فلما دخلوا المكان دخل خلفهم ، وجلس فى ركن بحيث لم يكن أبو سعيد يراه . وعندما انتهى المجلس وأقيم السماع، طاب الوقت للشيخ أبى سعيد وغلبه الوجد فجرّح رداءه . ولما فرغوا من السماع سحب الرداء ومزقه، وفصل كما مع جزء من الشريط الذى يحليه ، ونادى قائلاً : أين أنت يا أبا على الطوسى؟ فلم يجب أبوعلى وقال لنفسه : إن الشيخ لايعرفنى ولايرانى ، ولعله ينادى واحدا من مريديه . وكرر الشيخ النداء فلم يجب أبو على مرة ثانية . فقال له بعض المريدين : لعل الشيخ يقصدك .فنهض وتقدم إليه فأعطاه أبو سعيد الكم والشريط وقال له : أنت منا بمثابة هذا الكم والشريط من

(١) «يقال لعملية تمزيق الخرق : التخريق أو التجريح».

الثوب . فأخذهما أبو على وقبلهما ، وظل يذهب إلى مجلس الشيخ طيلة إقامته فى نيسابور . (١)

* * *

وورد أيضا فى أسرار التوحيد عن الإمام القشيرى أنه قصد ميهنة لزيارة قبر أبى سعيد بعد وفاته ، ورافقه فى تلك الزيارة أربعون شخصا من كبار المتصوفة . ولما بلغوا رباط « سركله» - وهو واحد من الأربطة التى تقع على مشارف ميهنة ، وكثيرا ما اختلى به أبو سعيد فى فترة الرياضة والاعتكاف - ووقعت عين القشيرى والجماعة على ميهنة فتوقف ونزل عن جواده ، وأمر المقرئين الذين كانوا فى صحبته بإنشاد شعر للشيخ ، وهو هذه الرباعية التي يقول فيها :

جانا بزمين خاوران خارى نيست
كش با من وروزگار من كارى نيست
با لطف ونوازش جمال تو ، مرا
در داد صد هزار جان عارى نيست (٢)

والمعنى :

ياحبيبى ، لا توجد شوكه بأرض خاوران ،
ليس لهـا معى ومع حالى شان .
ومع لطفك ورقة جمالك ، لاعار على ،
فى بذل مائة ألف روح ، وريحان

---

(١) « أسرار التوحيد » ، ص١٢٨-١٢٩ .

(٢) الديوان » ، ص٢١ رباعى ١٤١ .

فأخذ المقرئون فى ترديد الشعر ، وطاب الوقت للقشيرى ونزع خرقته ، ووافقه الجميع فنزعوا خرقهم . وطارت الأنباء إلى الشيخ أبى سعيد بأن الإمام القشيري جاء معه جماعة من نيسابور ، فخرج جميع الأبناء والمريدين لاستقبالهم ، والتقى الجمعان فى الطريق ، وكان المقرئون يرددون الشعر ، وخلع جماعة ميهنة ايضا خرقهم وأخذ الجميع يسيرون على هذا النحو حتى جاءوا قبر الشيخ والمقرئون ينشدون وظهرت الأحوال ، ومزقوا الخرق ووزعوها .

وبعد أن استراح القشيرى طلب إليه أبناء الشيخ والمريدون أن يعقد مجلسا في ضريح الشيخ فأبى ، وبعد إلحاح كبير توجه إلى المجلس الجامع وعقد المجلس وقال فيه : " كنا نعترض على الشيخ أبى سعيد فى أشياء ، وكنا نظلمه ، لأن من قابل صاحب الحال بالعلم ظلم " . وأمضى القشيرى بضعة أيام فى ميهنة ثم عاد إلى بيسابور . (١)

التأويل والتفسير :

كان أبو سعيد بارعا فى تأويل الأشعار التى يرددونها فى مجالس السماع وتفسيرها على نحو يخرجها من معانيها الظاهرية غير المقبولة إلى معان أخرى مقبولة ؛ من ذلك ماذكره صاحب أسرار التوحيد عن موقف بين أبى سعيد والقشيرى للسماع الذى كان يقيمه أبو سعيد دائما فى خانقاهه ؛ فقد مرَّ القشيرى يوما على باب تلك الخانقاه ، وكان أبو سعيد قد أمر بالسماع ، وتملكه حال من الوجد ، وكان القوال يردد هذا

(١) « أسرار التوحيد » ، ص٣٧٠ .

البيت :

ار بهر بتى گبر شوى عار نبو　　　نا گبر ترا بتى يار نبو

وترجمته :

– إذا صـرت مجوسـيا من أجل صنم ، فلا عـار عليك ،
لأنك إذا لم تصبح مجوسيا لايكون الصنم حبيبا لك .

فدخل الإنكار قلب القشيرى من ذلك البيت ، وجال بخاطره أنه لو أمكن تفسير جميع الأشعار على وجه من الوجوه فإن هذا البيت يكون من الأبيات التي لايمكن تفسيرها ، ومع هذا فالشيخ على هذا القدر من السرور .

ومضى القشيرى ولم يدخل الخانقاه ، وأدرك أبو سعيد السبب بفراسته . وجاء القشيرى يوما بعد ذلك ، فلما دخل على أبى سعيد وجلس ، التفت إليه أبو سعيد وقال ذلك ابيت على وجه الاستفهام ، بحيث صار ترجمته على هذا النحو :

– ألا يلحق بك العار إذا صرت مجوسيا من أجل صنم ؟
وإن لم تصر مجوسيا ، هل يمكن أن يكون حبيبك الصنم ؟

وعندما سمع القشيرى وجه تفسير هذا البيت ، الذى لم يستطع ، مع ماله من علم فى هذا الطريق أن يصل إليه ، أمر بأن السماع مُباح للشيخ ، ومسلم له به ، وتاب وعزم على ألا ينكر على الشيخ شيئا بعد ذلك . (١)

---

(١) « أسرار التوحيد » ، ص٨٥-٨٦ .

* * *

وحدث أيضا عندما كان أبو سعيد فى نيسابور أن طلب يوما أن يعدوا له جواده ، وركبه وسار وفي رفقته جمع من الدراويش ، وفى وسط السوق اقتربت منه امرأة مطربة ، ثملة ، مكشوفة الوجه ، حزينة ، فصاح فيها الجميع أن ابتعدى ، فقال الشيخ : دعوها ، فلما اقتربت منه قال هذا البيت :

آ را سته ومست ببازار آيى　　　اى دوست نترسى كى گرفتار آيى

وترجمته :

– أتأتى إلى السوق مزينا ثملا ؟
ألا تخشى أيها الحبيب أن تقع فى الأسر ؟

فظهر للمرأة حال ، وبكت كثيرا ، ودخلت مسجدا يقع فى تلك الناحية ونادت واحدا من مريدى الشيخ ، فقال له الشيخ : اذهب لترى ماذا حدث . فذهب إليها ، فوضعت المرأة ما كان عليها من الملابس والحلى فى إزار وأعطته للدرويش قائله : أوصله للشيخ ، وقل له إننى تبت ، فليجعل همته معى . فأحضر الدرويش الإزار للشيخ وأبلغه الرسالة ، فقال : باركها الله . وأمر بأن ينفقوا كل ما أعطته المرأة فى شراء الحلوى والطعام والبخور الزكى .

وتوجه الشيخ إلى الصحراء ، وأحضر الحمالون الطعام ووضعوه كله أمام عامة الناس ودعوهم للأكل ، ولم يأمر الشيخ مريديه بمشاركتهم، ووقف معهم فى ناحية ينظرون إليهم . ووضعوا العود والبخور على النار ، فكان يحترق وتفوح رائحته الزكية . وكان الوقت قد

طاب للشيخ فأخذ يصيح قائلا : كل ما يأتي بالنفس يذهب بالدخان والريح .

ولما فرغ الناس من الطعام رجع الشيخ إلى المدينة ، وظلت تلك المرأة ثابتة على توبتها ، وأصبحت من جملة النساء الصالحات ببركة نظر الشيخ . (١)

* * *

وجاء يوم لم يتوفر فيه لأهل الخانقاه مايقتاتون به ، فأرسل أبو سعيد خادمه حسن بن المؤدب إلى الإمام على الصندلى يطلب منه أن ينوب عنه في إطعام الدراويش . وكان الصندلى يكره أبا سعيد وينكر الصوفية ، فلما ذهب إليه حسن وأبلغه الرسالة ، نهره قائلا : كنت أظنك حضرت تستفتنى فى أمر ، اذهب فلن أعطيكم شيئا ، فاستمروا فى عبثكم وقولوا هذا البيت وارقصوا عليه . وذكر البيت الذى قاله الشيخ للمطربة .

ولما رجع حسن إلى أبى سعيد وعلم بما قاله الإمام الصندلى أمر خادمه بالعودة إليه ، وطلب منه أن يقول له البيت مفسرا على هذا النحو :

« أتأتى إلى السوق مزينا بزينة الدنيا ، ثملا ومخمورا بحبها ، ألا تخشى أن تأتى إلى سوق القيامة أسيرا فى الغد ؟ » . فلما عاد حسن إلى الإمام وأخبره بمقولة الشيخ ، أمره بالذهاب إلى أحد الخبازين ليأخذ منه مائة درهم ، وقال له : أنتم الذين استطعتم تفسير هذا البيت هكذا ؛ لا أملك

---

(١) « أسرار التوحيد » ، ص٢٤٦ .

لكم شيئا ، ولا يستطيع أحد أن يتفوق عليكم . [١]

أقوال فى السماع

لأبى سعيد أقوال فى السماع ، منها قوله :

« السماع يحتاج إلى إيمان قوى لأن الله تعالى قال : «إن تسمع إلا من يؤمن بآياتنا » [٢] فالسماع غذاء الأرواح وشفاء الأشباح . والسماع لسالك الطريق ، ومن لم يسلك الطريق لا يكون له سماع بالتحقيق» .[٣]

وسئل يوما عن السماع فقال : « للسماع قلب حى ونفس ميت» .[٤]

وله أيضا : « كل قراء ينكر سماع الدراويش فهو بطال الطريق» .[٥]

ويقول فى وصف سماع الخاصة : سماع الأحبة يكون بالحق . وهم يسمعون على أحسن وجه . والله تعالى يقول : « فبشر عبادى الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه » .[٦]

---

(١) « أسرار التوحيد » ، ص٢٨٤-٢٨٥ .

(٢) « النمل » آية ٨١ .

(٣) « أسرار التوحيد » ، ص٣٢٣.

(٤) السابق ، ٣١٨ .

(٥) « أسرار التوحيد » ، ص٣١٢ .

(٦) « الزمر » آية ١٨، ١٨ .

وسماع كل شخص له لون حاله ، فواحد يسمع بالدنيا ، وواحد يسمع على هوى النفس، وواحد يسمع على المحبة ، وواحد يسمع على الوصال والفراق ، وهذا كله وبال وظلمة لذلك الشخص ، وعندما يكون الوقت مظلما يكون السماع مظلما .

وقد يسمع شخص فى معرفة فيكون سماعه صحيحا لأنه يسمع من الحق ، وأولئك هم الأشخاص الذين خصهم الله بألطافه، و « الله لطيف بعباده » . (١) والعبودية ملك لله وتخصيص لله . والهاء فى قوله تعالى «عباده» هى هاء التخصيص . وهؤلاء يكون سماعهم من الحق بالحق. (٢)

ومن ديوان أبى سعيد هذه الرباعيات فى السماع والرقص ،

يقول :

دل وقت سماع بوى دلدار برد
ما را بسرا پردهٔ اسرار برد
اين زمزمهٔ مركب مر روح تراست
بردارد وخوش بعالم يار برد (٣)

والمعنى :

فى وقت السماع يعرف القلب الحبيب
ويحملنا إلى حجاب الأسرار ، المهيب

---

(١) « الشورى » آية ١٩ .
(٢) « أسرار التوحيد » ، ص٢٧٧ .
(٣) « الديوان » ، ٢٨ رباعى ١٩٠ .

إن زمزمة هذا المركب ترفع روحك
وتحملها سعيدة إلى عالم الحبيـــب

ويقول :

هيهات كه باز بوى مى مى شنوم
آوازهٔ هاى وهوى وهى مى شنوم
از گـوش دلم سـر الهـى هر دم
حق ميگويد ولى ز نى مى شنوم (١)

والمعنى :

هيهات أن أشم ثانية رائحة الخمر
أو أسمع صوت الضجيج واستحسان الغناء والزمر
فى كل لحظة يُسِرُ الحق بالسر الإلهى فى أذن قلبى
ولكننى أصغى إلى الناى ، فى الجهر

ويقول فى الرقص :

صوفى بسماع دست ازان افشاند
تا آتـش دل بحيـلتى بنشانـد
عاقل داند كه دايه گهوارهء طفل
از بهر سكون طفل مى جنباند (٢)

---

(١) السابق ، ٦٦ رباعى ٤٥٥ .
(٢) السابق ، ٣١ رباعى ٢١٤ .

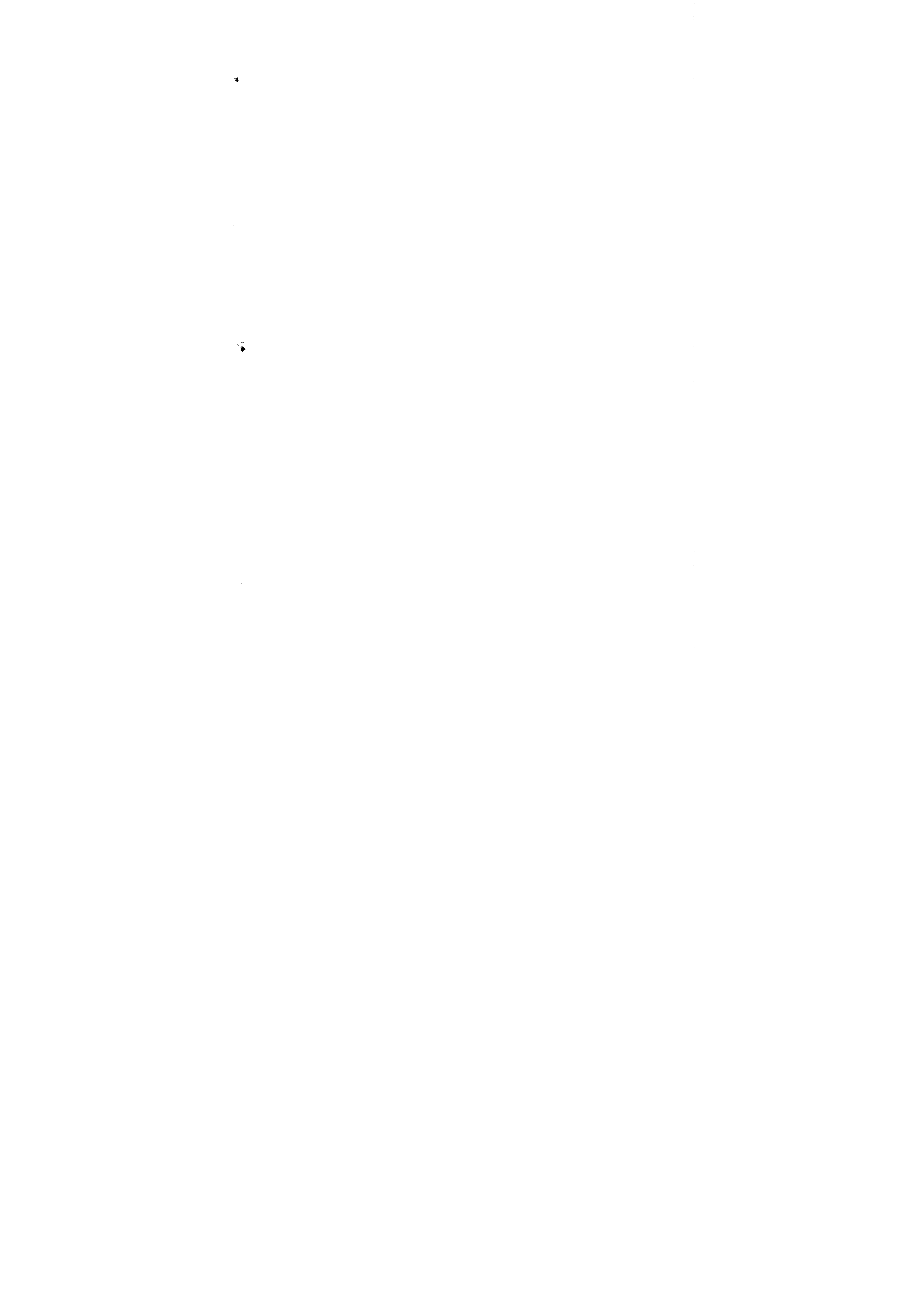
والمعنى :

يرقص الصوفى فى السماع ،

ليطفئ نار القلب بحيلة ،

والعاقل يعرف أن المربية ، تهز ،

مهد الطفل من أجل سكون الطفل ،



فهرس الكتاب الثالث

السماع فى الشعر الفارسى الصوفى

